

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗАПАС.

70-е ПРОБЛЕМЫ.
ПОРТРЕТЫ.
СЛУЧАИ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

БИБЛИОТЕКА

ЖУРНАЛА

НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС



Татьяна Чередниченко

Музыкальный запас – 70-е
Проблемы. Портреты. Случаи

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
МОСКВА • 2002

Татьяна Чередниченко — известный культуролог, музыковед, публицист. Ее новая книга — заметки о русской музыке, облик которой определен поворотом 1970-х (публикация была начата в журнале «Неприкосновенный запас»). Музыка (как высоких, так и массовых жанров) представляется автору мировоззренческим фонендоскопом; данные стихийного звукомониторинга позволяют лучше понять современность. В галерее композиторских портретов — А. Волконский, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, Г. Свиридов, Н. Сидельников, В. Сильвестров, Г. Уствольская, А. Караманов, Р. Леденёв, Ю. Буцко, В. Тарнопольский, Арво Пярт, В. Мартынов, а также М. Глинка, В. Калинин и др.

Книга посвящается врачам, подарившим автору время ее написания: Сергею Алексеевичу Тюляндину, Ирине Михайловне Кунице, Сергею Львовичу Маланичеву, Галине Евгеньевне Филипповой.

Чередниченко Т.

Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи— М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 592 с., илл.

ISBN 5 -86793-157-9

© Т. Чередниченко. 2002

© Новое литературное обозрение. 2002

Т. Чередниченко

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	7
Вместо предисловия Когда закончился XIX век.....	15
СЛУЧАЙ с «Концом времени композиторов».....	30
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Вопрос о технике.....	32
Брэнд-эстетика.....	39
СЛУЧАЙ с наклейками.....	51
Андрей Волконский. Эдисон Денисов. Альфред Шнитке. София Губайдулина.....	52
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Веберн (1883-1945).....	81
СЛУЧАЙ с Глинкой.....	91
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Глинка (1804-1857).....	92
СЛУЧАЙ с физиологией пения.....	103
Плотское и плотное. Понятное и непонятное.....	104
СЛУЧАЙ с недоуменной мимикой.....	119
Александр Бакши.....	121
СЛУЧАЙ с И.С. Бахом и Гильомом де Машо.....	144
«Прямосознание» и мичуринская правда музыкальной истории.....	146
СЛУЧАЙ с эхом зала.....	173
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Калинников (1866—1901).....	177
СЛУЧАЙ с собиранием фольклора.....	189
Николай Сидельников.....	191
СЛУЧАЙ с количеством.....	210
Татьяна Сергеева.....	212
СЛУЧАЙ на фоне органа.....	226
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Бах (1685-1750).....	228
СЛУЧАЙ с началами и концами.....	240
Форма и структура.....	242
СЛУЧАЙ со структурами.....	266
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Музыкальные формы и образы движения.....	268
СЛУЧАЙ с отсутствующими партитурами.....	284
Бегство от тривиального.....	285
СЛУЧАЙ с коллективным творчеством.....	309
КРАТКОЕ НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Неофольклоризм.....	311
СЛУЧАЙ с Бетховеном.....	313
Сплошные продолжения. 1910—1970.....	315
СЛУЧАЙ с китчем.....	329
Валентин Сильвестров.....	331
СЛУЧАЙ с современным звучанием классики.....	352
Галина Уствольская. Алемдар Караманов.....	354
СЛУЧАЙ с народными корнями.....	381
Георгий Свиридов.....	383
СЛУЧАЙ со слушательским терпением.....	400
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Четыре музыки.....	402
СЛУЧАЙ с вечным светом.....	424
БОЛЬШОЕ ПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Три против одной.....	426

СЛУЧАЙ с замедлением.....	429
Долгое и краткое.....	430
Роман Леденёв. Юрий Буцко.....	441
СЛУЧАЙ с парадигмами.....	455
Владимир Тарнопольский.....	457
СЛУЧАЙ с «да» и «нет».....	464
«ДА!».....	465
Гимническое: энтузиазм и опасность.....	480
СЛУЧАЙ с куплетами.....	489
НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ.	
Новые песни о счастье.....	491
СЛУЧАЙ с ритуалами.....	518
Арво Пярт.....	520
СЛУЧАЙ с временем композиторов.....	539
Владимир Мартынов.....	540
СЛУЧАЙ со «звездами».....	561
Новая частная жизнь.....	563

ОТ АВТОРА

Я в музыке плохо разбираюсь...» – статистически преобладающее высказывание об искусстве звуков.

Между тем происходит повседневное превращение в музыку, непрерывная музыкализация быта и культуры, непрерывно выговариваемых, вызвучиваемых музыкой¹. Как будто многоканальный фонендоскоп прирос к нашим исторически реальному и исторически возможному, к опорным и дрейфующим ценностям и идеологиям, укладам социальных будней и стилям общения, к попыткам самоопределения и к опыту существования в режиме неопределенности...

В эту фонограмму слух невольно и безвыходно погружен. Уши фатально открыты звучащему, а звучащее всегда тут как тут – хотя бы в виде саундтрека телезаставок². Иммануил Кант сдержанно возмущался, как воспитанный человек, столкнувшийся с неотесанным выскочкой: «музыке не хватает учтивости», «она навязывает себя»³. Жан Кокто легкомысленно куражился: «Осторожно! <...> среди всех искусств только музыка крутится вокруг нас сама»⁴. При всей обоснованности соответствующих оценок педантичные разоблачения изменчивости погоды или веселые предостережения от неизбежного старения мало что меняют. «Поставить музыку на место» невозможно – просто потому, что, как пелось в старой песенке, «нет такого места».

Так что «плохо разбираемся» мы в том, что хорошо разбирается в нас. Да еще и неотвязно нас сопровождает, не то как тень, не то как внутренний голос...

* * *

На деле музыка понятна, даже когда непонятна (как и наоборот). Исчерпывающего понимания вообще не бывает (и абсолютного непонимания тоже). Понимание сводится к желанию понять.

Одно понимать желательно, другое не желательно: проблема самотождественности.

Между прочим, разговоры вокруг понимания музыки начались только на исходе эпохи Просвещения. Прежде не понимать музыку никому даже в голову не приходило. Зато теперь сочинения, например, Жоскена Дебре (1440–1524) солидарно «не понимают» (с его младшим современником и таким же гением, живописцем Рафаэлем Санти, недоразумений почему-то нет).

Может, как советовал М.М. Жванецкий, в консерватории что-нибудь поправить?

* * *

У музыки сложные отношения с историей. Музыка не вполне совпадает с окружающим ее настоящим временем⁵, потому что вполне совпадает с его смыслом⁶. «Музыкальная современность» – скорее омоним, чем

синоним современности внемузыкальной. – Звучит похоже, но «не то, что вы думаете». А как раз то, что не продумывается.

Приходится осторожно предполагать: история – тоже не совсем то, что думается современникам.

Иногда музыка позволяет расслышать в режиме живого времени (а не реконструировать задним числом) «несовременную» тенденцию современности.

1970-е годы – как раз такой момент.

Момент не равновелик цифрам между календарными нулями. Он стягивается к 1974–1978 годам. Но и растягивается в окружающие десятилетия: вперед, в теперешние наши дни; назад, в XIX век и дальше, до совсем уж стародавних столетий.

* * *

Историческая память избирательна. Образ истории всегда ангажирован – отбору и истолкованию фактов предшествуют ценностные аксиомы⁷.

А художественные факты к тому же представляют собой множества с размытыми границами⁸. Никакой историк искусства не способен учесть все, что имеет отношение к его предмету, поскольку к его предмету имеет отношение все. Учитывает же он то, на что настроили его профессиональная школа, текущая музыкальная жизнь и социальная мифология (а также поиск альтернативы этим настройкам).

Неудивительно, что история музыки время от времени переписывается. Новые версии входят в профессиональное сознание, влияют на творчество композиторов и исполнителей. Поэтому та или иная конфигурация «пустот» и «густот» в художественно-исторической картине сама является фактом истории искусства.

В XIX столетии в картине музыкальной истории доминировали факты, подпадавшие под объяснительную схему прогресса. Наиболее популярной была интерпретация, согласно которой «музыка вполне закономерно стремится ко все более определенно, более ярко проявляющемуся индивидуальному выражению; наконец, она достигла такого уровня, на котором, принадлежа к искусству духа, приблизилась к его крайнему пределу: она стремится изображать области душевной жизни так, как это может осуществить полностью лишь слово...»⁹. В XX веке порождением и подтверждением этой парадигмы стал авангард. А по аналогии с ним – вся история европейской композиции (и даже всеобщая история музыки)¹⁰.

Хотя схематизированные совокупности музыкальных фактов всегда так или иначе «правильны» (прежде всего в том смысле, что образуют поле, в котором возможны согласованные интерпретирующие суждения), из них может ускользать актуальное *чувство правильности* (или, если не бояться традиционного, но нынче размыто-пафосного противопоставления понятий, – некая *правда*, настоятельно себя диктующая).

В 1970-е годы произошло ускользание правды из, казалось бы, уже до бесспорности правильно понятой истории европейской композиции. 1970-е

растут на интерпретационном поле, дававшем щедрый урожай не менее полутора столетий, но считать его родной почвой отказываются; кажется оно им какой-то гидропоникой, а не землей. Творческая энергия, ранее питавшая «рост индивидуального выражения», уходит теперь в отводной корень, который нащупывает для себя «настоящую» землю, обетованную.

* * *

Фрагменты, из которых состоит книга, дают срезы 1970-х годов, сделанные под разными углами и в разных ракурсах. «Углы» – это **проблемы**, с которыми столкнулось композиторское творчество. «Ракурсы» – **портреты** (отечественных) композиторов, которые не смогли или не захотели увернуться от надвинувшихся проблем, от сопряженного с ними неочевидного шанса и очевидного риска¹¹. А также тех (не только отечественных) композиторов, которые непреднамеренно спровоцировали, планомерно предусмотрели или интуитивно предугадали ситуацию, определяемую *этими* проблемами и *этими* портретами. Но не всех, о ком следовало бы написать. На академическую окончательность галереи композиторских портретов и каталога проблем композиции автор книги, по множеству объективных причин, не мог претендовать, даже если бы такая претензия в нынешних (для музыки - окончательно неакадемических) условиях не являлась истово-нелепой. О других рубриках. **Неподстрочные примечания** – проблемы и портреты, с «главным» десятилетием книги связанные постольку, поскольку оно реинтерпретирует исторический и теоретический образ музыки.

Случаи: памятные пустяки из внутрицеховой жизни. В тексте они выполняют роль музыкальных пауз (о роли пауз см. второй из «Случаев со структурами»). Есть и немзыкальные паузы (как между номерами концерта): **контекст (конспективно)**.

¹¹. Непрительная песенка порой точнее определяет состояние общества и человека, чем самые почитаемые пророки современности – политологи. В 1998 году, когда началось победное шествие песни Т. Снежиной «Позови меня с собой», уже можно было воскликнуть: «Я верю, Путин будет!». Судите сами. В основе песни лежит темпоритм марша. Каждая фраза мелодии начинается с затактового разбега – он «подгоняет» энергичную маршевую поступь. В пятой и седьмой фразах затактовые разбеги бесцезурно примыкают к концовкам предыдущих фраз: дополнительное экстатическое взвинчивание устремленности коллективного шага. Сами же мелодические фразы строятся по схеме «граница – центр – граница – центр». Границы образованы тонами неустойчивой доминантовой октавы. Они словно грозят прорваться или сплюснуться. В центре – устойчивая тоника, повторяемая, как тон псалмодирования. Мелодия с неослабевающим усилием и растущим (из-за регулярного «подхлестывания» марша) воодушевлением удерживает широту границ и их подчиненность центру. Эта песня музыкально

сформулировала как минимум новую территориальную идеологию, выраженную впоследствии в путинской политике «укрепления вертикали власти». А.Б. Пугачева ставила «Позови меня с собой» в конец программ, отлично, видимо, чувствуя назревший социально-катартический смысл этой, казалось бы, сугубо развлекательной песни.

2 . Звук теле- и радио-«шапок» (как и вообще музыка, выполняющая роль примелькавшихся обоев повседневности) отнюдь не является отдаленной резервацией, по чьим обычаям нельзя судить об укладе жизни где-нибудь в Нью-Йорке. Совокупность ежедневных 30-секундных саунд-девизов представляет достаточно полный лексикон «большой» музыки. Только ее понятия и термины представлены сокращенно, в виде аббревиатур.

3 . *Кант И.* Критика способности суждения. Параграф 53.

4 . См.: *Кокто Ж.* Петух и Арлекин / Сост., пер., послесл. и коммент. М.А. Сапонова. М., 2000. С. 13.

5 . Музыка часто запаздывает. Например, на три десятилетия позже, чем в литературе и живописи, в ней утвердился романтизм. И как минимум на целых полвека в ней задержался – анклав на территории позитивизма. А бывает, что музыка опережает культурные перемены, иногда задолго до них. Но чаще всего она сразу и опережает и запаздывает: идет по исторической кромке возможного, отчасти уже упущенного, отчасти еще предстоящего, но при этом исторически «настоящего» (подлинного). К этому – современному себе – времени музыка большей частью и тяготеет, что не мешает ей болезненно-точно попадать в настоящее, текущее за ее пределами.

6 . Выдающийся филолог и историк, один из последних учеников Гегеля, Иоганн Густав Дройзен полагал, что «только музыка непосредственно выражает истину времени». См.: *Droysen J. G.* Historik. 3. Aufl. Munchen, 1958. S. 96, 422.

7 . Зависимость от системы ценностей проявляется в том или ином расположении пустот в событийной сетке прошлого. В нашей сегодняшней картине истории, как ее показывают, например, многочисленные телепрограммы, «дыры» другие, нежели в советскую эпоху, когда представления об истории формировал идеологический отдел ЦК. Главная лакуна нынешнего исторического сознания приходится на представление об истории как процессе. События и приметы времени свалены в кучу. Получается нечто вроде кунсткамеры: рядоположность всякой всячины, надерганной из разных лет. Напротив, в советском историческом сознании представление о процессе (которое задавалось учением о смене общественно-исторических формаций) имело преимущество перед конкретными фактами. Их можно было игнорировать или исказить в угоду телеологической поступи эпох по направлению к коммунизму.

8 . Очевидно, что фактом истории искусства является художественное произведение. Но произведение не всегда представлено текстом. Оно может существовать и в бестекстовом виде, как в фольклорных словесности или

музыке. В этом случае исследователю приходится реконструировать инвариант на материале целой культуры или даже нескольких культур (вспомним исследования В.Я. Проппа о структуре сказок).

Художественные факты нестабильны. Возьмем такой типовой факт, как биография художника: житейские обстоятельства Перотина Великого, трудившегося в XII веке в парижском соборе Нотр-Дам, фактом истории искусства отнюдь не являются (даже если бы мы их и знали день за днем и год за годом), а обстоятельства Бетховена еще как являются.

К художественно-историческим фактам принадлежат условия прихода (или неприхода) произведения к публике, включая такую реальность, как количество музеев, театров или концертных залов в определенных культурных центрах, а также другие коммуникативные каналы, связывающие произведение и аудиторию. Таким образом, история искусства вбирает в себя историю городов, социальных институтов, техники. Художественные факты вмещают всю «остальную» историю, в том числе и политическую (ср. современное продюсирование с использованием далеких от искусства манков, как-то: походы артистов в гости к президентам, приурочивание концертных программ к визитам зарубежных политических деятелей).

9 . См.: *Амброс А.В.* Границы музыки и поэзии (1889). Цит. по переводу Ал.В. Михайлова: Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981-1982 Т. 2. С. 360.

10 . Для ученых XIX века музыка вне Европы и вне профессиональной композиции представляла область не столько истории, сколько этнографии и социологии.

11 . Преимущественно российская персоналия книги не является только ограничением, связанным с постоянным культурным местопребыванием автора; она служит также единству времени и места. Тектонический сдвиг 1970-х годов затронул все культуры, более или менее традиционно принадлежащие к ойкумене опус-музыки (см. об опус-музыке в неподстрочном примечании «Четыре музыки»). Но в отечественных условиях сдвиг этот оказался, пожалуй, наиболее отчетливым (может быть, на фоне наших 60-х, из засасывающе-конъюнктурной эстетики которых трудно было выбраться без резких усилий).

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ. КОГДА ЗАКОНЧИЛСЯ XIX ВЕК

Ян Сибелиус (1865–1957) или Сергей Рахманинов (1873–1943), Александр Гречанинов (1864–1956) или Александр Глазунов (1865–1936), помню, удивляли последними датами в биографических справках. На слух, в котором образ современной музыки формировали 1970-е годы, они казались авторами незапамятной эпохи, не знавшей телефона, иприта и борьбы двух систем.

Композитор и музыковед Филип Гершкович, полуподпольно учительствовавший в Москве в 1950–1980-х годах¹, накрыл одной шуткой сразу две цели: «Родион Щедрин – это Кабалевский XX века». Если вычесть саркастическую оценку творчества обоих композиторов², в остатке получится представление, еще и теперь типичное для профессионального музыкального сознания: есть «истинно современное» творчество, а есть «мусор современников». Невозможность причислить к последней категории наследие Рахманинова или Сибелиуса как раз и заставляла бессознательно относить время жизни этих композиторов в архивное прошлое.

* * *

«Истинно современная» музыка понимала себя как историю, а историю – как становление целевых альтернатив настоящему, как сплошное движение в будущее. Для систематического предвосхищения будущего была избрана стратегия акустической очевидности: регулярные реформы композиторской техники. На технику композиторского письма легла ответственность уже не столько за отдельное произведение и его уникальный художественный образ, сколько за глобальную тенденцию самодвижения музыки, за ее совокупное высказывание о грядущем. Техническое «как» подменило «как» эстетическое, а заодно взяло на себя функции исторического «куда». Вот дополняющие друг друга авторитетные свидетельства: «100–150 лет назад критерий значимости произведения мог не совпадать с его техническим устройством. Говорилось лишь о таланте и бездарности. В XX веке все показалось измеримым и объяснимым»³. «Произведения стали моментами или стадиями исторического процесса, в котором методы существеннее, чем результаты»⁴.

На историзированной почве порой расцветало новое эстетическое качество: непреходящая начальность. Свежесть свободной атональности до сих пор переживается в монодраме Арнольда Шенберга «Ожидание» (1909), и не только в сравнении с сочинениями Густава Малера или Рихарда Штрауса, от которых Шенберг отталкивался, но и в сравнении с самим позднейшим Шенбергом и его последователями. Да и без всяких сравнений – переживается. Пуантизм в Симфонии (ор. 21) Антона фон Веберна (1928) и теперь звучит как *«иное или слишком иное»* (Ал.В. Михайлов), хотя эту технику изучают в консерваторских классах. Впрочем, профессиональный слух в подобных случаях легко примиряет самоценность первозаповести и историческую тенденцию. Более того, особо выросшим в

ментальную ситуацию «истинно современной» музыки первое интересно лишь постольку, что есть второе.

Но в общем, несмотря на великие образцы «вечно начатого», техника композиции превратилась в перемещаемый по мере продвижения указатель «прямо, без остановки». Указатель не только для самой музыки, но и для цивилизации. Казалось, что на партитурной бумаге решаются судьбы мира. Отсюда небывалое культурное самомнение авангардистской композиции, чистосердечно непропорциональное весьма узкому общественному к ней интересу.

* * *

Впрочем, общественный интерес или его отсутствие не есть критерий значимости музыкальных поисков. В 1878 году Рихард Вагнер писал: «Каждый оперный режиссер хотя бы раз в жизни занимался переделкой "Дон Жуана" в духе времени, тогда как всякий рассудительный человек должен был бы сказать себе: не "Дон Жуана" нужно соотносить с нашей эпохой, а нам самим – меняться, чтобы прийти в согласие с творением Моцарта!»⁵

Дело новой музыки – обозначить предвидимое *Иное*. Парадокс состоит в том, что для предвидимого *Иного* не хватило очевидных (воплощенных в обновленной технике) «иначе». История проглотила собственные футуромодели. В 1970-е годы неожиданно возникает *Иное Иного*, отказавшееся от исторической проективности.

Моцарт тут остается в стороне. Хотя его творчество и размещается в том культурном пространстве, в котором развернулась гонка за ожидаемым *Иным*, художественный мир автора «Дон Жуана» о власти истории, власти над историей или о свободе от истории еще ничего не знал. Проблему породил XIX век.

* * *

Необходимость опережать самое себя (не говоря уже об окружающем) привела к двойному эффекту: быстрой смене систем сочинения и быстрому их эстетическому и историческому исчерпанию. Те композиторы, которые начинали радикальными новаторами, но не меняли технических принципов (иногда просто не успевали), через десятилетие-два попадали в категорию либо классиков, либо академистов, либо даже «мусора современников».

Статус классики задается постоянным присутствием произведений в концертном репертуаре, а также литературой о музыке, предназначенной внецеховому читателю. Академизм – это признание в профессиональной среде, когда композиторское наследие служит ориентиром, но сравнительно редко выходит к широкой аудитории.

Из модернистов, заявивших о себе в первой половине века, концертный репертуар выделил в качестве классиков Александра Скрябина (1871–1915), Игоря Стравинского (1882–1971), Сергея Прокофьева (1891–1953), Дмитрия Шостаковича (1906–1975). Реже исполняются, но окружены

почтением пишущих о музыке Карл Орф (1895–1982), Бела Барток (1881 – 1945), Арнольд Шенберг (1864–1951), Альбан Берг (1885–1935), Антон фон Веберн (1883–1945), Оливье Мессиа́н (1908–1991).

Другие довоенные авангардисты – Пауль Хиндемит (1895–1963), Бенджамин Бриттен (1913–1976), Артю́р Онеггер (1892–1955), Золтан Кодай (1882–1967), Николай Мясковский (1881 –1950) – ныне авторитетные академи́сты.

Такая же кристаллизация, только ускоренная, случилась с поколением родившихся в конце 1920-е годов и в 30-е годы. Вызывавшая яростные споры в 1960-е годы музыка Альфреда Шнитке (1934–1998), Софии Губайдулиной (род. в 1931 г.) или Кшиштофа Пендерецкого (род. в 1933 г.) к 1990-м годам стала престижным реквизитом всякого уважающего себя фестиваля. Премьеры сочинений названных авторов – не просто премьеры, а мировые премьеры; приезды Пендерецкого в Россию в 90-х из просто событий вырастали в новости первой строкой.

Наследие других прежде спорных новаторов, например выдающегося советского аванрегера Эдисона Денисова (1929–1996) или его друга, некогда лидера послевоенного французского авангарда, крупнейшего дирижера Пьера Булеза (род. в 1925 г.), превратилось в профессорский академизм, в то, чему учат в классе сочинения и в чем можно быть тривиальным, сохраняя благородную осанку эстетической пристойности.

С 1970-х годов не появилось ни одной новой технической системы. Авангард стал «Сибелиусом» наших дней (если даже не коллективным «Кабалевским»). Впрочем, Сибелиус (а возможно, и Кабалевский) потихоньку обрастает неким подобием актуальности, поскольку свобода из содержания исторического процесса превращается в *свободу от* исторического процесса. Становление *Иного* останавливается на расстановке уже существующего, освоенного, в точном соответствии с корневым смыслом слова «свобода» (праславянское *svobъ* от *svojъ*).

Культурный *стандарт расстановки* Клод Леви-Строс описывал как логику бриколажа, оперирующую «остатками психологических и исторических процессов», обломками некогда полезных предметов, которые находятся под руками. Между изъятыми из истории знаками бриколёр устанавливает аналогии по не задействованным ранее признакам («по размеру, по яркости цвета, прозрачности»), но вне соответствия с тем дискурсом, которому они служили. Аналогия вносит содержание, «приблизительно одинаковое для всех <...> она действует как калейдоскоп, с помощью которого осуществляются структурные размещения»^б. За счет неисчерпаемости вариантов размещения «осколки» и «обломки», вопреки исходному статусу исторического хлама, становятся полноценно бытийствующими величинами. В конечном счете «логика размещения» побеждает смерть.

* * *

Хорошо прикладной музыке или тривиальному традиционализму! Они не

нуждаются в смысловом оправдании. Опус получает свою долю значимости от выполняемой задачи или устоявшегося контекста. Трюизм по меньшей мере добротен.

Труднее авангарду, чье оправдание – в технике как предчувствии будущего. Когда техника теряет проективность, сочинение приходится нагружать смыслом, вес которого был бы сопоставим с весом испарившегося *Иного*.

Вообще-то такие смыслы есть. Например, догматы веры, вдохновлявшие новаторское творчество Оливье Мессиана. Но они слишком общезначимы, чтобы восполнить утраченную оригинальность техники. Если хотеть быть оригинальным и не иметь соответствующих этому желанию технических средств, то ничего не остается, как изобретать новые догматы веры. Поэтому на долю творцов «застрявшего» авангарда выпадает грандиозное духовное неофитство, точнее, аутонеофитство. Надо построить свою, авторскую, мифологически-религиозно-философскую систему. Или, по меньшей мере, систему музыкальных отсылок к такой (якобы сокровенно существующей) системе.

В ход идет все: Христос и Блаватская, «энергии космоса» и «роза мира», архетипы Юнга и числа Фибоначчи. Можно пересочинить Евангелие, заменив Христа архангелом Михаилом (как сделал Карлхайнц Штокхаузен, род. в 1928 г., в либретто опер серии «Свет», начатой в 1981 г.); можно настоятельно указывать на метафизическую глубину и нездешние символы, представленные то одними, то другими числовыми рядами (как София Губайдулина в сочинениях 80–90-х годов)... Получается внушительно – особенно в культуре, где непрочитанное обязательное чтение слежалось в вековые отложения, информация заменила продуманность, а здравый смысл замкнулся в рамках экономического поведения.

И все же увязшую в «уже-никогда-не-новом» технику не вытащить за эксклюзивные мировоззренческие оглобли. Искусство композиции вынуждено привыкать к смирению. В 1970-е годы появляется творческий пласт, не стремящийся к агрессивному самоутверждению. Редкий для современности этос.

* * *

В качестве профессионального музыканта я формировалась в 1970-е годы. В книге о 70-х неустрашим автобиографический след. Но, строго говоря, такой след существует в любом музыковедческом исследовании (за исключением, быть может, источниковедческих работ). Факты всегда отбираются, и в том числе по необсуждаемым личным критериям⁷ .

Конечно, есть инвариантные факты, которые нельзя не выбрать при любых раскладах. Но и они подвержены редактуре личного слышания. Трезво судил Карл Дальхауз (чтение его работ стало для меня одним из опорных профессиональных впечатлений): «Инвариантные факты для историка интересны не сами по себе, а своей функцией при построении объяснительной схемы: эта функция – опровержение конкурирующей

системы истолкований истории. Заостренно выражаясь, исторические факты нужны не столько для того, чтобы построить фундамент исторического повествования, сколько, в негативной инверсии, – для опровержения мнений предшествовавших исследователей»⁸ .

Одно из фундаментальных «мнений предшествовавших исследователей», в котором заставил усомниться опыт 1970-х годов, – представление об истории европейской музыки как о сплошном, непрерывном и необратимом процессе, в котором каждое последующее состояние подготовлено предыдущим. Оптика родом из XIX века. Она порождена апологией настоящего (воплощением которого поначалу был Бетховен), довольно быстро переросшей в апологию предвосхищаемого будущего.

* * *

Императив футурологичности – наследие XIX века. Выражение «музыка будущего» принадлежит Рихарду Вагнеру (1860); едва высказанное, оно было подхвачено Гектором Берлиозом и с тех пор надолго превратилось в «передовой» стереотип.

А общекультурное представление об истории как о неуклонном продвижении к некоторым целевым идеалам (прежде всего – к «свободе» и «правде») фигурировало в качестве обязательного трюизма уже к 1840-м годам⁹ и оставалось им и в 1910-е, и в 1970-е годы. Конечно, свобода и правда после 1917 года в разных углах мирового ринга трактовались непримиримо, но в одинаковом качестве целевой неизбежности. В конце 80-х цивилизованный консенсус был достигнут и по вопросу о содержании целевых исторических понятий.

Но произошло это как раз тогда, когда в массовых умонастроениях возобладало упоение настоящим¹⁰ , пренебрежение возможностью исторического деяния и личной ответственностью за ход событий¹¹ и, наконец, страх перед историческим активизмом, принявшим террористическое воплощение.

Эпоха, начинавшаяся бумом вокруг отдаленных перспектив теории относительности, пришла к идеалу fast food – лапше быстрого приготовления (ее в качестве самого важного достижения столетия выделили японские телезрители, опрошенные в конце 2000 года).

* * *

«Дороги нет, но надо идти вперед»: так названо одно из последних сочинений итальянского авангардиста Луиджи Ноно (1924–1990). 20-минутная пьеса для большого симфонического оркестра состоит из единственного звука «соль», который интонируется с отклонениями от камертонной высоты: в четверть тона, треть тона, одну восьмую тона и т.д. Из разных «соль» складываются вертикальные комплексы – подобия аккордов, квазимелодические фигуры, темброво-высотные пятна... Когда в конце опуса оркестр сходится в унисоне, это простейшее звуковое событие кажется ослепительно неожиданным обретением. Дороги нет (от

единственного звука к нему же), но она пройдена.

Между прочим, начинал Ноно как вебернианец, то есть с 12 звуков, которые не могут повторяться в теме сочинения.

В нынешней композиторской ситуации «унисон» еще не прозвучал. Но уже нащупывается: многие думают, что музыка – на пороге некоторого единого стиля¹², в котором, возможно, оригинальное авторское начало не будет играть первенствующей роли¹³.

Чувство истощения героического авторства проявляется и в спонтанно-коллективных медитациях композиторов на тему баховского хорала «Es ist genug» («Довольно»), обретшую символический смысл благодаря тому, что она цитируется в Скрипичном концерте (1935) – последнем сочинении великого Альбана Берга. Вариации на тему «Es ist genug» написал в 1984 году Эдисон Денисов. А в 1993 году, к собственному 50-летию, Фарадж Караев (сын известного советского мэтра Кара Караева) создал масштабный коллаж из своих сочинений, озаглавив его «Es est genug?». Годом позже он уже хотел «написать сочинение "Es ist genug" без всяких знаков вопроса, последнее сочинение»¹⁴.

Это мало похоже на авангардистскую ажитацию вокруг культурных демиургов и предвосхищаемого будущего.

* * *

Между тем на музыкальном рынке ревизия авторства произошла уже давно. Деньги оказались авангарднее идей. В концертной индустрии общественное внимание сосредоточено на звездах-исполнителях.

Такое уже случалось: например, в XVIII веке, когда в рецензиях на оперные премьеры обсуждались либреттисты и певцы, о композиторах же не вспоминали; их как будто не было (зачастую и вправду композиторов не было – были «составители», «подборщики» музыки)¹⁵.

Концертная жизнь неплохо обходится без нового, если не считать таковым свежие исполнительские имена, появляющиеся благодаря дорогостоящей технологии «раскрутки». Рынок имен, промоция художественно-торговых марок есть экономическая версия вариаций на один звук, в роли которого выступает сегодняшнее общезначимое: известность, приносящая деньги.

* * *

Попса (не только популярная легкая музыка, но все, что сегодня втянуто в концертную индустрию) – вольноотпущенница истории. Как свойственно либеральным рабам (вспомним латынь: *libero* – отпускать на свободу, *libertinus* – вольноотпущенник), она третирует бывшего господина – предаёт историю решительно-бездумному забвению или унижительному использованию.

Преодолевать историю – другая свобода.

Конечно, не об отказе от истории и не о возвышении над историей идет речь. Это было бы очередной одиозной утопией. Речь идет о попытке

выхода из некоторых социальных конвенций (например, связанных с самодостаточным развитием техники), которыми в идеологии и политической практике Нового времени обросло понятие истории, – обросло настолько, что его собственных контуров уже и не видно. Да и контуры упомянутых обрастаний в последнее время настораживают: в них заметны уплотнения, очаги с измененной генетикой. Возникают не слишком приятные аналогии с дисфункциональной конфигурацией злокачественной ткани¹⁶. В современной онкологии точечные генные воздействия по разным причинам большей частью неприменимы. Цитостатики же накрывают весь организм, тормозят рост всех клеток, в том числе и вполне здоровых. Иногда помогает. Вот и музыка поставангарда¹⁷ обращена не столько к отдельным социальным конвенциям, сколько к подразумевающей их генеральной конвенции Нового времени: социоцентризму.

* * *

Впервые со времен Бетховена высокая композиция не требует от миллионов обниматься, не зовет через тернии к звездам, не лезет с активистским футурологическим уставом в монастырь реальности, но и не эксплуатирует платежеспособный спрос настоящего. Ей достаточно своего устава, своего монастыря и спроса с самой себя.

Об агрессивно-обиженной самоизоляции, однако, речь никоим образом не идет. В монастырь всякий может прийти – как вольный слушатель или даже как послушник. Не обязательно и приходить. Значение монастырей не в прихожанах. И глухой скит отшельника сказывается на судьбах людей.

И вообще: есть ли у музыки слушатели, нет ли их, – в вольных и невольных послушниках она доселе недостатка не испытывала¹⁸.

1 . Филип (именно так писал он свое имя) Моисеевич Гершкович (1906–1989) учился в Вене у Альбана Берга и Антона фон Веберна. После аншлюса Австрии он вынужден был переехать в СССР, оказался в Ташкенте, а с 1946 года – в Москве. Так в сталинской Москве возник островок новой венской школы – событие, повлиявшее на становление советского авангарда. См.: *Холопов Ю.* В поисках утраченной сущности музыки. Филип Гершкович // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. Изданы музыковедческие труды и стенограммы занятий Гершковича: *Филип Гершкович.* О музыке. М., 1991.

2 . В отношении Р.К. Щедрина (род.в 1932 г.) оценка Гершковича, конечно, тенденциозна. Популистские музыкальные акции, вроде смачной переоркестровки музыки Бизе для балетной «Кармен-сюиты», во-первых, остроумны и мастерски выполнены, а во-вторых, не исчерпывают творчества Щедрина. Важно и то, что дружба Щедрина с Е. Фурцевой, установившаяся через Большой театр и М. Плисецкую (а «вхожесть» в Минкультуры, надо думать, тоже настораживала во всем неконформистского Гершковича), позволила композитору поддерживать коллег с авангардными устремлениями.

3 . Из интервью самого популярного отечественного авангардиста начала 70-х А. Шнитке. Цит. по : *Холопова В , Чигарева Е.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 21.

4 . См.: *Dahlhaus Carl.* 19. Jahrhundert heute // *Musica.* 1970. N 1.S. 10. Карл Дальхауз (1928–1989) – выдающийся немецкий музыковед, работавший в Западном Берлине, теоретик, историк, публицист, инициатор и автор энциклопедических изданий и серий коллективных трудов, главный редактор еще Р. Шуманом основанного «Нового музыкального журнала». С именем Дальхауза связан расцвет музыкознания в 70–80-е годы. О трудах и концепции К. Дальхауза см. в моем переводе глав из его книг «Музыкальная эстетика» (1967) и «Основания музыкальной истории» (1977), введении и комментариях к ним: *Вопросы философии.* 1999. №9-С. 121 – 138.

5 . Статья Вагнера «Публика во времени и пространстве» цитируется в переводе Ал.В. Михайлова. См.: *Музыкальная эстетика Германии XIX века.* М., 1982. Т. 2. С. 208.

6 . См.: *Леву-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 140–141.

7 . Еще лет двадцать назад это положение вещей скрывалось в герменевтической непроглядности. Музыковедение гордилось историзмом, хотя «...прежде чем определять музыкальные явления и законы, музыковед уже обладает твердым определением музыки как "этой вот" традиции. До того, как разрабатывать музыкально-эстетические категории, в исследователе уже работает исходная "категория", обозначающая для него музыку как таковую. <...> В сознании музыковеда XX века "золотая эпоха" XVIII–XIX веков, отложившаяся в школьном репертуаре и в филармоническом ядре концертной жизни, привязывает к себе и отталкивает от себя разнородную историческую фактографию, выстраивая из нее тем самым отражение себя самой». См.: *Чередниченко ТВ.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989. С. 205–206.

8 . См.: *Dahlhaus C.* Grundlagen der Musikgeschichte. Kцln, 1977. S. 76.

9 . В качестве образцового трюизма хорош фрагмент 1845 года (из воспоминаний Б.Н. Чичерина об учебе в Московском университете): «Грановский <...> с удивительной ясностью и шириной излагал движение идей <...> Он указывал, как две школы, отправлявшиеся от совершенно противоположных точек зрения, немецкая философская и французская историческая, пришли к одному и тому же результату, к пониманию истории как поступательного движения человечества, раскрывающего все внутренние силы духа и направляющего все человеческие общества к высшей нравственной цели: к осуществлению свободы и правды на земле». См.: *Чичерин Б.Н.* Воспоминания // *Русские мемуары.* Избранные страницы 1826–1856 гг. М., 1990. С. 201.

10 . Напомню об оптимистическом эссе Френсиса Фукуямы «Конец истории?», которое недаром вошло в хрестоматии (см., например: *Философия истории.* Антология / Сост. Ю.А. Кимелев. М., 1995). Поскольку смысл истории видится (как еще в XIX веке) в борьбе за «свободу и

правду», которые победили при крушении сначала фашизма, а потом и советского тоталитаризма, то история в конце 80-х (когда впервые опубликовано эссе) заканчивается; современный либеральный мир живет в благополучной постистории.

11 . Многочисленны свидетельства и симптомы девальвации понятия личной ответственности в образцово свободных и публичных обществах вроде США. См., например: *Ошеров В.* Предел демократии? // *Новый мир.* 2001. №3. С 148–151.

12 . «Сейчас возникла какая-то новая музыкальная ситуация, канун какого-то всеобъемлющего универсального стиля», – говорит В. Сильвестров (род. в 1937 г.) (цит. по: *Савенко С.* Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // *Музыка из бывшего СССР* Вып. 1. М., 1994. С. 79-80).

13 . Симптоматично название книги композитора В. Мартынова (род. в 1946 г.) «Конец времени композиторов» (1996, рукопись). Тут же можно привести высказывание А. Шнитке (1976): «Всякая музыка, которая существует в мире, представляется мне существовавшей и до сочинения ее конкретным композитором. Она имеет видимость объективно существующего некоторого творения природы, а композитор по отношению к ней - "приемник"» (Цит. по: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М., 1993. С. 87). «Радиоприемником» еще в конце 1960 года назвал композитора лидер послевоенного авангарда К. Штокхаузен (род. в 1928 г.).

14 . Цит. по: *Барский В.* Фарадж Караев: GENUG or not GENUG // *Музыка из бывшего СССР*, Вып. 1. 1994. С. 184.

15 . Показательны фрагменты из книги М.И. Пыляева «Старая Москва» (М., 1990. С. 110): «В числе русских опер непомрачаемо блистал в прошлом московском веке "Мельник-колдун, обманщик и сват" Аблесимова, за ним стоял "Сбитенщик" Я.Б. Княжнина <...> После них имели большой успех две оперы князя Горчакова "Баба-яга" и "Счастливая Тоня" <...> За этими операми следовал "Архидеич" - "Иван-царевич", опера Великой Екатерины, замечательная по великолепию своих декораций <...> Музыка ко всем этим операм составляли большей частью какие-то мелодические сборники из русских и всяких песен».

16 . Абсурдистский рост конвенции освобождения-прогресса был продемонстрирован коммунистической политической практикой. Свою неконтролируемую пролиферацию имеет и демократическая борьба за свободы. Публицист из Нью-Йорка размышляет: «...стандарты западной демократии, соблюдения которых так настоятельно требуют США и Европейский союз, постоянно видоизменяются. Похоже, что к нарушениям демократии уже относится и решительная борьба с терроризмом (Косово и Чечня), и возможность прихода к власти – пусть даже демократическим путем – политиков правоконсервативного толка (Австрия, Италия, Румыния), и конечно же высшая мера наказания (хотя она существует в США). Что же дальше? Что еще будет объявлено sine qua поп демократии?»

Законные браки между гомосексуалистами. Право на эвтаназию. Легализация наркотиков...» (См.: *Ошеров В.* Предел демократии? // Новый мир. 2001. № 3. С. 152).

17 . Термин «поставангард» применен в сугубо хронологическом смысле («*после* авангарда»). Ассоциации с эстетической программой постмодернизма не имеются в виду. В музыке не случилось постмодернизма в том смысле, в каком говорят о нем в связи с литературой или кинематографом. Цитатные пастиччио в музыке, во-первых, не доминируют, а во-вторых, в отличие от постмодернистского упразднения ценностных вертикалей, встроены в чувство (или предчувствие) всеобщего канона.

18 . Только один пример того, как отзывается музыке реальность. Музыкальная идея равномерной темперации (деления октавы на 12 одинаковых интервалов-полутонов величиной в 100 центов – для достижения абсолютной чистоты настройки ансамбля) оформлялась с XVI века. Один из первых точных расчетов равномерной темперации был произведен математиком и музыкальным теоретиком Марином Мерсенном в 1636 году. Художественно утвердил идею И.С. Бах в первом томе прелюдий и фуг по всем тонам гаммы, изданном в 1722 году под названием «Хорошо темперированный клавир».

Независимо от практических предпосылок, вызвавших к жизни равномерную темперацию, можно говорить о смысле идеи. Он состоит в постулировании звукового пространства (заданного рамками октавы – «сокровенного диссонанса», как назвал интервал до – до' музыковед Август Хальм: «один и тот же звук, но на расстоянии»), индифферентного к собственному заполнению.

Так вот, в этом пространстве мы до сих пор и живем. Границы октавы разомкнулись и впустили в себя природу, как ее увидела классическая физика (идея И. Ньютона о гомогенном пространстве, независимом от материи; взгляды Ньютона оформились уже после Мерсенна, в 1687 году). Подгонка натурального строя (в нем одни и те же интервалы, построенные от разных высотных позиций, имеют акустически различный объем и разное качество звучания) под одинаковые числа выросла в идеологию равных прав и количественные идентификации людей, институций, обществ (счета в банке, рейтинги, валовой продукт и т.п.).

Может быть, музыка здесь и ни при чем. К пресловутым личным ИНН Бах, во всяком случае, уж никак не стремился. Да только есть еще масса подобных примеров. Хотели или не хотели музыканты воздействовать на мир, они на него воздействовали. По крайней мере так это выглядит в причинно-следственных категориях. Возможны категории корреляции, но и тут одно рядом с другим.

СЛУЧАЙ с «Концом времени композиторов»

Занятия теорией музыки приучают легко читать с листа вторые

партии ансамбля (половину фактуры при этом можно не играть, главное – отловить схему формы), и я оказалась удобной заменой заболевшего второго пианиста для премьерного показа в кабинете Т.Н. Хренникова четырехручного фортепианного переложения симфонической увертюры Владимира Фере «Вьетнам в борьбе» (Фере, вместе с В. А. Власовым и А. М. Малдыбаевым, в 1930–1950-х годах создавал киргизские оперы и казахские симфонии; к 70-м национальных ниш для симфонически-оперных прививок в СССР уже не осталось, и престарелый Фере продолжал дело своей жизни во все еще далеких от европейской музыкальной цивилизации «братских странах»). Показ никак нельзя было отменить, поскольку специально на него приехали «вьетнамские товарищи». Помню, что играть пришлось правильно-скучную сонатную форму, аккуратно наполненную пафосной гремячностью. Процентом сорок нотных знаков в своей партии я, как обычно, опускала, что было и к лучшему, так как надсадной «борьбы» получалось меньше, а бедного и голодного Вьетнама – больше. Зато когда в кульминации в моей части партитуры обнаружился контрапункт вьетнамской пентатоники (видимо, революционно-партизанского гимна) с «Интернационалом», я радостно накинулась на эту святую простоту и от души подала обе линии – «Интернационал» как бензопилой, а вьетнамский напевчик как молотком. Почтительному восторгу «вьетнамских товарищей» не было границ. Они жали нам . первой пианисткой Ольгой Седельниковой руки (Оля, бедняга, специально учила этот опус и выучила чуть не наизусть, да и куда ей было деться – жене слепого композитора Глеба Седельникова, который нуждался в помощи творческого союза!). А В.Г. Фере растроганно прижимал нас с Ольгой к своей болезненно-исхудавшей груди. Вскоре композитор умер, и этот самый «Вьетнам» оказался его художественным завещанием. «Наследников» не нашлось – сочинение так и не было исполнено в симфоническом виде, ни тем более издано.

* * *

Композитор Владимир Пальчун (род. в 1946 г.), музыкант не бездарный, уже до поступления в консерваторию в 1970-х годах был отягощен серьезным жизненным опытом. На концерты в Доме композиторов он приходил в красноречиво помятом виде, нередко с авоськой, в которой угрожающе грязнела картошка и обещали протечь пакеты молока. Вдруг в 1982 году Пальчун вознесся в Союзе композиторов на недостижимую высоту – ногой открывал дверь любого секретарского кабинета. Начальники безмерно раздражались, но терпели: Пальчун вначале сочинил ораторию «Малая земля» по литературному опусу Брежнева, а теперь пахал балетную «Целину» по либретто на книгу того же автора. Балет уже ставился в Днепрпетровске. Автор балета то и дело пропадал на несколько дней, потом в обычном своем облике появлялся в кабинете директора Дома композиторов и, не здороваясь с присутствующими, звонил по межгороду в Днепрпетровск: «Ну, как первое действие? Как

третья картина?» И вот однажды, после очередного пропадания, за время которого успел умереть Л.И.Брежнев и чуть ли не был уже похоронен, Пальчун появляется с обычным своим неухоженным апломбом, набирает телефонный номер: «Как это – прекратили работу? Да я вас!». Пауза. Сомнамбулой несчастный вышел из кабинета... Надо представить себе тихое торжество коллег, случившихся при сем историческом звонке.

Теперь Пальчун сочиняет духовную музыку.

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ Вопрос о технике

В виду имеется, конечно, техника музыкальной композиции, хотя хайдеггеровские ассоциации уместны.

Различие между законами музыки и композиторской техникой примерно такое же, как между биоценозом сада и секатором садовника.

С XI века по самые баховские времена закон духовной музыки представляла литургическая мелодия. Авторская композиция сводилась к ее обработке, поначалу чрезвычайно скромной. Скромной, впрочем, только на замыленный микрофонами слух: простые дублирования григорианского хорала в кварту и квинту, расставленные во всю ширь хорового диапазона, так поражали слушателей XII века, что прихожане прямо в церкви падали в обморок.

В черед веков, множестве школ и жанров складывались разные понимания того, как именно обрабатывать канонический напев, чтобы наилучшим образом утвердить его значение. В таких пониманиях могли участвовать горячие смыслы эпохи, или актуализируемые (в противовес «горячности» настоящего) смыслы прошлого, или предчувствуемые будущие смыслы-возможности. Но в любом случае техника подчинялась каноническому напеву, так же как богословский комментарий – Священному Писанию.

С развитием крупных светских жанров функцию «прочного напева» взяли на себя законы тональности. Они в той же мере представляют исходный материал и алгоритм работы для автора симфонии, как литургическая мелодия – для автора мессы. Но если литургическая мелодия выступает в статусе конкретного высказывания, которому подчинены высказывания-комментарии, то тональность абстрактна. Она представляет собой лишь субстрат возможных высказываний, подобный лексике и грамматике в их отношении к технике стихосложения или камню, гипсу, бронзе в их отношении к приемам резки, лепки, отливки, которыми владеет скульптор.

* * *

Доавангардистская композиторская техника в сравнении с прекомпозиционным законом вторична. По-настоящему существует и значит он; она же выступает как его следствие и раскрытие. В Средние века музыка подразделялась на верховную *musica mundana* (мировую музыку;

античное понятие) или же *musica divina* (оригинальное понятие средневековой теории) и на подчиненную *musica Instrumentalis* (латинский «instrumentum» значит «устройство», то есть техника). Первое самодостаточно, тогда как второе без первого невозможно и не нужно.

Вытесняя прекомпозиционный закон и принимая на себя его роль, техника раздваивается на экзистенциально большое и прагматически малое. На нее возлагается ответственность *musica divina*, в то время как сама она – лишь совокупность приспособлений, всего-навсего *musica instrumentalis*.

Как происходит это раздвоение?

Свободной атональностью именовались ранние, в период с 1897 по 1909 год, поиски Арнольда Шенберга. Название сопрягает «свободу» и отрицание прежнего общего закона (*a* -тональность). Отрицание должно себя утвердить, из негативно определенного вырасти в определенное позитивно. Атональность превращается в изобретенную Шенбергом додекафонию. Негативное ограничение додекафонии: 12 хроматических тонов в теме произведения (серии) и в ее трансформациях (пермутациях серии, из которых произведение состоит) не должны повторяться. Ведь повторяемые тоны доминируют, а это означает тональную субординацию. В позитивном изложении это ограничение дает закон равноправия и независимости 12 звуков.

«Закон» равноправия тонов (= технический запрет на повторение высот в серии) радикально отличается от закона тональности, от тональности как закона. Тональный закон задает теме, которую сочиняет автор, только логические ориентиры. Додекафонный же «закон» непосредственно вырастает в конкретный облик сочиняемой автором темы. Все 12 звуков обязательно должны стать материалом для темы, и прозвучать в теме они должны каждый по одному разу. *Divina* разжижается в *instrumentalis*.

Секатор вообразил себя садом. Но отсекать-то и отрезать ему нечего. Приходится проявлять историческую активность другим способом: преобразовывать собственную конструкцию. Происходит ровно то, чего требовал от подлинного искусства Теодор В. Адорно.

* * *

Один из заглавных тезисов Адорно: «Самодвижение музыки имеет тот же источник, что общественный процесс»¹.

Оставим в стороне убеждение, что музыка обязательно исторически движется (и даже «самодвижется»). Для Адорно суть проблемы в том, что самодвижение музыки аналогично самодвижению общества. В том и другом действуют неразрешимые противоречия².

Современное общество (полагал Адорно) научилось ассимилировать собственные противоречия. Социальный протест лежит «в сфере запланированного». Тут и начинаются проблемы авангарда. Необходим непрерывный процесс «информализации», взрывающий «сферу запланированного». Техника композиции должна постоянно меняться. Меняться – не только в масштабе исторического процесса, но и внутри

произведения. Адорно указывал на провозвестника авангарда Вагнера, «бесконечная мелодия» которого есть «искусство переходов». Лишь будучи моментом перехода, техника композиции становится искомым негативным аналогом лживо стабильной социальной организации. А значит – позитивным аналогом социального *Иного*.

Этот идеал нашел исчерпывающее, но экстравагантно-мимолетное воплощение. Композитор Готтфрид Кёниг в конце 1960-х годов проповедовал «нестационарный звук». Музыка для традиционных инструментов работает с «окаменевшими» звучаниями – у скрипки всегда скрипичный тембр, между белыми и черными клавишами рояля – неизменные тоны и полутоны. «Историческое развитие музыкального материала и музыкального языка, – утверждал Кёниг, – направлено к отказу от этих окаменелостей <...> Техническим средством отказа являются электронные источники звука. В студии возможно достичь непрерывного звучания, не разлагаемого на атомы времени. Речь идет не о "звучаниях", но о "звучании", о единственном звуке, не имеющем стабильных определений – высотных, тембровых и т.п. Сочинять или монтировать такой звук невозможно. Его, по особой программе, способен продуцировать компьютер»³ .

От Вагнера к синтезатору: торжество отчуждения. Не об этом мечтал Адорно. Да и не вышло с компьютерами (до сих пор) ничего особо путного. А главное, сама жажда нестационарности оказалась весьма нестационарной.

* * *

В различных локальных приложениях выясняется, что мышление, ориентированное на историю-прогресс, то и дело – исподтишка, стыдливо или напоказ, беззастенчиво – изменяет себе. Прогресс как сигнал к погромам и террору со времени Великой французской революции превратился в историческую константу. Для политиков прогресс – стандартное средство манипуляции в борьбе за власть. Идея становления, высочайшим напряжением величайших умов инкрустированная в природно-общественное бытие, регулярно вырождается в агрессивную самопародию, которую в той же мере провоцирует, в какой и смягчает неподатливый к метафизическому модернизму иммунитет обывательства.

Массовому сознанию ближе, пусть даже и раздражающе надоедливое, повторение рекламных роликов, чем вчувствование (через посредство философского текста, поэтической метафоры, симфонического развития) в ангажированную собственной текучестью неокончателность смысла.

Потребностью в устойчивом порядке можно бесстыдно манипулировать. Но она от этого не теряет резона, так же как тело не утрачивает жизненной непреложности от того, что его подвергают побоям.

* * *

С определенного момента техника, сделавшая ставку на культуру становления, ведет себя как скульптор, который решил обрабатывать не

камень, а способы обработки камня⁴. Как и почему это случилось – один из сюжетов данной книги.

Сюжет развивается так: техника досомаобработывалась до эфемерной тонкости, сквозь которую отчетливо виден первозданный «камень». Стоит он на распутье, и все возможные пути на нем указаны. Надписей три: к старым *divina* и *mundana* опыт «истинно современной» музыки добавил еще один ориентир: *cultura*. Не ясно только, как следовать этим начертаниям. Культура культивируется в рыночном русле, – чтобы выйти из него, она должна обратиться в невозделанность, раскультивироваться. Мирового порядка на древний мифологический манер хочется, но глобалистские и интегристские мифы ведут себя своекорыстно-разрушительно. Религии почитаются, но вера либо истерично стимулируется, либо декоративно симулируется.

* * *

М. Хайдеггер строит «Вопрос о технике» вокруг слов Гёльдерлина: «Но где опасность, там вырастает и спасительное». Техника подменяет истину, осуществляя ее⁵. Отказ от подмены ради осуществления истины только кажется отказом от техники. В музыке после 70-х годов пробиваются ростки техники отказа от техники. Они спасительны, но и по-новому опасны.

1 . *Adorno TW. Philosophie der Neuen Musik. 2 Aufl. Fr. am M., 1958. S. 38.*

2 . *Adorno TW. Prismen. Fr. am M., 1955. S. 168 u.a.; Adorno T.W. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Fr. am M., 1970. S. 63–64.*

3 . Цит. по: *Kirchmeyer H., Schmidt H.W. Aufbruch der Jungen Musik. Kцln, 1970. S. 127-128.*

4 . Музыкальным сочинением становится само собрание методов сочинения. Партитура пьесы К. Штокхаузена «Плюс-минус: дважды семь страниц для разрабатывания» (1963) представляет собой таблицу, ячейки которой заполнены одними и теми же по-разному расположенными графическими символами (среди них – знаки «плюс» и «минус», давшие название сочинению). Графические символы обозначают различные техники композиции, через которые к 1963 г. прошел К. Штокхаузен. «Я хотел бы написать партитуру, в которой охватывалось бы возможно большее количество видов техники, использованных в моих сочинениях последнего периода. Набор техник организован так, что поворачивается различными возможностями для их разработки исполнителями и другими композиторами» (См.: *Stockhausen K. Texte zur Musik. 1963–1970. Band 3. Kцln, 1971. S. 40.*)

5 . *Хайдеггер М. Вопрос о технике // Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С. 61, 66.*

Контекст (конспективно).

На нынешнем рубеже веков отупела та идейная и художественная

чувствительность, которая прежде обострялась вблизи круглых дат. Наступление нового века и тысячелетия превращено в повод для очередной презентации (и соответствующего большого сбора денег; ср. манифесты «Комитета Третьего Тысячелетия»). История продается как товар (ср. «Старые песни о главном», «Намедни... Наша эра», журнал «Караван истории» и прочие информационные «исторические товары»).

БРЭНД-ЭСТЕТИКА

Технология создания деньгопоглощающих репутаций – политических, художественных, рыночных (впрочем, последнего слова было бы достаточно) в 1990-е годы стала сюжетным мотивом по меньшей мере двух романов («Козленка в молоке» Ю. Полякова и «Поколения пепси» В. Пелевина). Что отработано беллетристикой, то кажется для культурной аналитики предметом отчасти банальным. Впрочем, и сами торговые символы – всего лишь сгущения тривиальности. А тривиальность сегодня – эфир (в двух смыслах: в новейшем, связанном со СМИ, и в поэтически-музейном, отсылающем к вездесущей субстанции, к воздуху, дыханию, а там и к духу). В качестве *сгущений* этого эфира брэнды – *броская* тривиальность. Способов сгущения (если говорить о художественном деле, и более узко – о музыкальном) выделяется, кажется, всего три. Соответственно есть три типа артбрэндов. Назовем их условно: *наклейка*, *свалка* и *дырка*.

В современной художественной жизни ключевым ценностным критерием становится успех, выражаемый в количестве упоминаний в СМИ, суммах кассовых сборов и гонораров. При этом информационный и денежный рейтинги раскручивают друг друга: первый проплачивается и стимулирует второй, а потом уже сам следует за манком сенсационно больших артдоходов. Непроплаченный информационный рейтинг тянется за именами, успевшими сложиться в эпоху, когда романтическая традиция гениев и художественной автономии еще была памятна.

У нас эта традиция специфически переплеталась с императивом интеллигентской оппозиционности и потому окрашивалась в политически ангажированные тона. Тут-то и формировался (вначале стихийно) первый, самый простой тип брэндов – *наклейки*.

* * *

Синонимия художественной автономии и политического нонконформизма (как и наоборот, идеологически-прикладного сочинительства и «нехудожественности») стимулировала товарный успех на Западе наших уехавших музыкантов – А. Шнитке, Э.Денисова, С. Губайдулиной и многих других (а также политизированную критику творческого наследия советских музыкальных руководителей, вроде Т.Н. Хренникова). На артистические имена наклеились политические ярлыки и потянули за собой квазихудожественную популярность у соответствующих

референтных групп. Вначале рыночно успешными брэндами-наклейками стали диссидентские имена; а впоследствии – и «совковые» (когда СМИ отреагировали на усталость публики от реформаторских анафем прошлому и предложили ей расслабиться в жанре «старых песен о главном»).

Между тем и диссидентство (соответственно социальная гонимость) авангардных подвижников музыкальной автономии, и малохудожественность (соответственно высокий социальный статус) академически-традиционалистских прислужников агитпропа – больше дань тривиальному мифологизированию (в духе свои/чужие, белые/красные), чем реальность. В действительности оба фронта предполагали друг друга, нуждались друг в друге, образуя единую систему, которая на рыночную поверку оказалась машиной по выработке брэндов-наклеек.

О протестности. Следует различать сокровенную, внутреннюю оппозиционность высокого художественного творчества европейской генетики существующему укладу жизни и внешнюю, политическую оппозиционность художника властям. Первое абсолютно, второе зачастую относительно: сам Бетховен, при его модельной для последующих революционеров от искусства страсти к независимости, не чурался дарить полонезы царствующим особам. Но именно второе абсолютизируется в рыночных легендах.

Внешняя протестность больших композиторов советского авангарда могла быть весьма призрачной. Внешним протестом занимались больше те, кто внутренне не дотягивал до искусства высокой сложности и свободы. Но мифологизирующему мышлению сподручнее прилепить соответствующую символику как раз на крупных художников, чье искусство самоценно. Только в системе рыночного сбыта – всучивания его тем, кто к его восприятию не готов, оно может нуждаться в лакомых социально-политических маркировках. Про Софию Губайдулину в 1990-е годы с сентиментальным пафосом писали, что в советские времена она ходила «прозрачная от голода». Между тем С.А. Губайдулина, как и Э.В. Денисов, и А.Г. Шнитке, пользовалась спросом в киномузыке и в драматическом театре, то есть в «хлебных» направлениях композиторской профессии. Что же до тягот работы на заказ, то они не имеют историко-политической специфики.

Выехав на Запад, альтернативные композиторы, включая самых крупных, зависимости от заказчика не преодолели. Только вместо отделов идеологии и секторов культуры – антропософские общества, феминистские или этнические организации. Приходилось слышать красочные рассказы, например, о том, как хористам антропософы запрещали есть мясо (что вообще-то губительно для вокального звучания), как в предоставленном антропософами нашим гастролерам жилье нельзя было шуметь и даже выходить в туалет после 11 часов вечера, как приходилось выходить на сцену босиком, принимать участие в каких-то обрядах и т.д.

Существует также зависимость востребованных на Западе композиторов от фестивалей. А они могут быть самыми разными. Например, фестиваль

саксофонистов объявляет конкурс на сочинение для 17 саксофонов а' capella. Такое писать нельзя. Саксофоны – не скрипки. Уже от пяти саксофонов в ушах делается гнусаво, чтобы не сказать гнусно. Однако пишут, как в свое время писали «патриотику» для министерств культуры: левой пяткой и отплеываясь.

С другой стороны, композиторы, относившиеся к жанру официальной политической литургии как к почтенному и достойному искусству (может быть, только по инстинкту самоуважения, а может быть, еще и потому, что в этом жанре был свой надперсональный канон, а следование канону возвышает даже посредственного ремесленника), хотя и работали на заказ, но субъективно переживали собственное творчество как высокое искусство.

Большинству правоверных советских композиторов было свойственно до смешного экзистенциальное переживание собственного призвания. А то, что они в сложившейся таблице о художественных рангах выступают как малоталантливые эпигоны академических традиций XIX века, – типичная *наклейка* культурно-политического контекста. Ведь эпигонства не меньше в кругу авангардистов.

Да и сами критерии эпигонства/оригинальности исторически ограничены и не совпадают с понятием художественной ценности. Очень может настать (если уже не настал) момент, когда оригинальное перестанет интересовать и стандартные советские «Вьетнамы в борьбе» сделаются предметом эстетической интуиции и/или рыночного спроса. Недаром в последние пять – десять лет наблюдается исполнительский и фонографический бум барочной музыки второго и третьего ряда, в которой индивидуальных композиторских манер не прослеживается... Дело – за средними веками, с одной стороны, и за советской официальной культурой – с другой.

Агитпроповские традиционалисты и диссиденты-авангардисты были разделены в сознании публики прежде всего наклепными на них политическим контекстом ярлыками. Нашлепнув на композиторов-новаторов в 1936 и в 1948 годах лейбл «антинародных формалистов» (а на академистов, соответственно, «прислужников режима»), советские идеологи дали толчок брэндизации музыкальных направлений и артистических имен.

Нынешний рыночный успех авангардистов (но, чуть позже, и академистов: новые балеты Хренникова в последние годы ставятся в Кремлевском дворце и прокатываются за рубежом) разогрелся как раз на этой инерции. Помимо инерции, впрочем, были сознательные усилия артистов, ухвативших пиаровскую тенденцию времени: например, Мстислав Ростропович играл на развалинах Берлинской стены, бродил по Белому дому с автоматом, выступал в 1995–1998 годах как общественный пресс-секретарь Президента России, докладывая публике о великольном состоянии его здоровья... Разогревшись же, рынок устранил различия между музыкальными эстетиками.

Возникла единая эстетика брэнда. О качестве музыки, к которому ранее

отсылали, противопоставляя официальный «совок» «общечеловеческому» авангарду, речь уже не идет. Девятая симфония Шнитке (который к тому времени перенес несколько инсультов, а вскоре скончался), «досочиненная» (?) Геннадием Рождественским, в 1998 году подавалась СМИ как шедевр и получила премию «Слава», закомпостированную Онэксим-банком через Мстислава Ростроповича, хотя музыкально она мало напоминает творение большого мастера. Впрочем, умиление в СМИ вызывает теперь и творчество Серафима Туликова...

Подобная всеядность проистекает из того, что дело теперь заключается не в музыке, а в товарных марках. Продаются ведь не моющие свойства стирального порошка, а «Чистота – чисто Тайд». Поэтому так много фальсификаций. Достаточно прилепить нужную наклейку.

Брэнды-наклейки – это наш вклад в артрынок. Брэнды типа *свалка* и *дырка* – западного происхождения (и притом не идеологически-художественного, а массово-развлекательного и рыночно-рекламного). Но они успешно ассимилированы «высокой» музыкой 1980–1990-х годов.

* * *

Свалка как тип коммерческо-художественной конструкции обязана своим возникновением шоу-индустрии. Профессиональное развлекательное искусство всегда в той или иной степени следовало макароническим критериям. Например, главный профессиональный развлекательный жанр традиционной русской культуры – цыганский романс – был объединением двух стилистик – таборного пения и городской «российской песни» (которая, в свою очередь, была смесью французского куплета, итальянской арии и русской стихотворной лирики). И американо-европейский шлягер XX века возник из смешения множества стилей и традиций. И советская массовая песня (как лирическая, так и гражданственная) формировалась из фольклорно-крестьянских, цыганско-шантаных, эстрадно-еврейских, тюремно-блатных, маршево-солдатских, венско-опереточных, голливудски-джазовых и прочих источников.

Современная эстрадная костюмерия, легко соединяющая колготки и эполеты, – далеко не новейшее изобретение, скорее – лаконично-наглядное выражение сути развлекательного творчества вообще, которое чем пестрее, тем праздничнее, тем лучше соответствует собственной функции.

Индустриализация развлекательного производства в XX веке выпятила принцип этноисторической и образно-стилевой «свалки» на первый план (серийный продукт должен быть экономичен, следовательно – «чисто» являть собственную функцию). Отсюда на шоу-подмостках мужчино-женщины и юнисексуальные команды, белолицые чернокожие, престарелые, но вечно юные не то герлз, не то матроны; отсюда и мезальянские контрафактуры типа рэп-обработок полонецких танцев из «Князя Игоря» Бородина; отсюда же – принципиальный полиэтнизм практически всех модных попсовых течений...

К последней четверти XX века высокая культура устала бросать завистливо-высокомерные взгляды на доходную вакханалию стилей и придумала собственную версию адекватности массово-рыночному спросу. Брэнд под престижным именем «постмодернизм» освятил усвоение уроков низового искусства. Тут-то и пришла рыночная удача. Во всяком случае, говоря словами Ленина, искусство стало и «понятным массам» и более или менее «любимым ими».

Коснулись понятность и любовь не только собственно постмодернистского творчества (которое изначально нацелено на брэнд-свалку), но и художественных тенденций и форм, устоявшихся задолго до постмодернизма и даже до модернизма. Например, симфонического концерта.

Организм симфонического оркестра сформировался как звуковое воплощение драмы. Инструментальные группы и отдельные инструменты и в симфонии, и в опере не просто играют мелодию и аккомпанемент, они действуют как герои некой истории, вступают в конфликты друг с другом, обретают согласие, преодолевают препятствия, побеждают и умирают. Дифференцированностью драматических ролей симфонический оркестр отличается от эстрадных ансамблей (возникших как аранжировочная подпорка для песенной мелодии) и от их раздутого аналога: жуткого оксюморона под названием «эстрадно-симфонический оркестр».

И вот в последние годы симфонические коллективы, руководимые прославленными дирижерами, все чаще строят программы из хитов как классической музыки, так и развлекательно-эстрадной. У нас эту тенденцию начал еще в начале 80-х Геннадий Рождественский, с видимым удовольствием исполнявший в Большом зале увертюры родоначальника венской оперетты Франца Зуппе, и даже предварявший их исполнение полушутовскими вводными комментариями. Но оркестровая ткань у Зуппе все же далека от песенного аккомпанемента. Решающий шаг к «свальному браку» симфонического оркестра и «трех аккордов» сделали в конце 80-х три знаменитых тенора (П. Доминго, Х. Каррерас и Л. Паваротти) на своем первом «бригадном» концерте в Риме, который с тех пор тиражируется по всему миру, приклеиваясь к значительным развлекательным мероприятиям (вроде чемпионатов мира по футболу). Исполняя наряду с ариями из опер неаполитанские песни и «Очи черные», тенора превращали симфонический оркестр в большую гитару, а постоянного партнера в этих концертах дирижера Зубина Мету в балаганного затейника, который изображает метроном при помощи гипертрофированно эмоциональной жестикуляции.

Почин был подхвачен. Даже Евгений Светланов года два назад дал несколько концертов с эстрадными певцами (А. Градским и Л. Долиной), певшими всякое разное, включая репертуар «Битлз». Но по-настоящему «приехали» мы в 1999 году. 22 апреля (кстати, если кто не помнит, день рождения В.И. Ленина) предельно отрешенный от коммерческой суеты Михаил Плетнев (уже почти ушедший из созданного им Российского национального оркестра) дал концерт с программой из собственных детских

песен и песен И. Дунаевского и А. Пахмутовой. Среди исполнителей были сама А. Пахмутова (которая в телеинтервью повторяла: «Это – праздник, это – праздник!»), ее «придворный» исполнитель Юлиан, А. Градский, Р. Ибрагимов. Свой замысел дирижер комментировал тем, что песни Дунаевского и Пахмутовой – шедевры советской эпохи. Что безусловная правда. Только при чем тут симфонический оркестр?

Не прошло со дня рождения Ленина и четырех дней, как 26 апреля в прямой телетрансляции состоялся концерт «Приглашает Ю. Башмет». Альтист аккомпанирует на рояле Л. Долиной; тут же демонстрирует моды В. Юдашкин, тут же и Л. Гурченко со своей фирменной неувядаемостью. Все поют вопиюще сладкие дифирамбы никогда не имевшему серьезного профессионального авторитета Башмету-дирижеру. Поет – не только дифирамбы, а еще и песни – в том числе и никогда не имевший голоса прекрасный актер М. Козаков. С первых номеров этой акции понятно, что дело не в искусстве, а в поддержании рыночной марки героя концерта. В сольном режиме в высоком репертуаре он уже не всегда «вытягивает». Необходим новый брэнд – концертная *свалка*, в которой некогда классный профессионал становится самодеятельным конферансье.

Безусловно, подобные концерты увеличивают популярность представителей элитарного искусства, придают им «хитовый» ореол. Стратегия успеха, однако, поглощает художественную мораль. Ведь эстетика *брэнда-свалки*, нацеленная на популярность, следует лозунгу: каждому – свое, но не по отдельности, а сразу, «в одном флаконе». И поэтому не целиком, а обрывками. То есть – с насилием над художественными смыслами.

Симптоматична трансляционная политика широко слушаемого в ФРГ радио «Классика». Его программы составлены из наиболее популярных фрагментов наиболее популярных произведений. Например, из известной флейтовой сюиты И.С. Баха выдается в эфир только последняя часть – «Шутка», из «Садко» Римского-Корсакова – только «Полет шмеля», из Равеля – только «Болеро», и чаще не целиком, а примерно 4 минуты до заключительной кульминации, из Бородина – лишь «Половецкие пляски», и не все, а фрагмент, примыкающий опять-таки к кульминации, и т.п. Ясно, что ни в чем не виноватые кусочки Баха или Римского-Корсакова – только средство для агрессивного продвижения радиопроекта к коммерческому успеху. И не только радиостанции – самой музыки, музыкальной истории, которая превращается в успешный рыночный имидж.

Но в таком превращении история искусства (и просто – искусство) теряет собственную субстанцию: смысловую взаимосвязь во времени культуры, структуру художественного целого. Время и смысл из них изымаются; остается бессмысленный, но приятный калейдоскоп разнородных обрезков и огрызков.

Опустошение истории, лишенной временного измерения, вплотную подводит нас к последнему типу артбрендов – *дырке*.

* * *

Бренд-дырка отработан в рекламе товаров и услуг. Технология такова: берется исторически авторитетный текст (религиозный, художественный, политический, философский) или легендарный исторический персонаж (Александр Македонский, Наполеон и т.п.) и, минуя века, напрямую соединяется с современным товаром и его потенциальным потребителем. Товару льстит почтенная историческая ассоциация, потребитель пленяется культурной авторитетностью товара, продавцы довольны. А на месте культурно-исторической ткани образуется зияние.

Например, «чудо о жвачках»: под квазипророческий слоган «Наступает день, когда меняется все вокруг» летящие по небу гигантские надувные упаковки «Вриглис», «Стиморол» и «Дирол» изображают Вифлеемскую звезду, за которой пошло христианское человечество (его представляет соответственно толпа пляжников). Или: реклама НТВ+ «Декларация прав телезрителя», моделью которой (как раз в год своего полувекового юбилея) стала «Декларация прав человека». Вспомним и о дорогостоящей серии роликов почившего в бозе банка «Империял». Эпизоды из истории империй, связанные то с «Великим Инкой», то с Суворовым, то с ханом Тимуром, пристегивались к имени банка («Всемирная история. Банк «Империял»). Но за точкой, синтаксически маркировавшей это пристегивание, разверзалась дыра, в которой тонула связь времен.

Прием наделения современных товаров престижем, выхваченным из «дырявой» истории, пришелся по вкусу как постмодернистам, так и популистам от классики. С постмодерном понятно: среди кое-чего кое-как сделанного можно процитировать фразу из Пятой симфонии Бетховена, и продукт обретет как престижную многозначительность, так и приятную понятность. Да и с популизмом от классики дело обстоит просто. Достаточно, например, переложить «Картинки с выставки» Мусоргского для синтезатора и ударных, и поп-музыканты вроде как приобщаются к «большой культуре», обретая респектабельность, ценимую на рынке. Что же до самого Мусоргского и до эстетико-исторической дистанции между фортепиано и синтезатором, то первый сделал свое дело, а рефлексировать вторую не нужно и даже вредно, поскольку тогда выяснится, что синтезатор – это «падший» рояль, а вовсе не знак современного прогресса.

Но особенно любит «дыры» современная поп-сцена. В 1998 году бешеной популярностью пользовался рэп-номер, в котором в качестве мелодического контраста к ритмическому танцевальному скандированию цитировался хор «Улетай на крыльях ветра» из «Князя Игоря» Бородина. В 2000-м можно услышать рэп-композиции, где в роли мелодического противовеса ритмизованной скороговорке выступает григорианский хорал. Наследие высокой музыки вытягивает шарманку рэпа на уровень какой-никакой оригинальности, позволяющей поп-продукции конкурировать на рынке.

* * *

Особенно податливы эстетике коммерческого-как-художественного (и

наоборот) исполнительские искусства. В погоне за публикой, спонсорами и гонорарами поющие, играющие, лицедействующие готовы, как три знаменитых тенора, на любую музинтерпретацию (например, по очереди три раза подряд огласить кульминационную фразу в арии Верди, начав на точку золотого сечения, которая может существовать лишь в единственном экземпляре). Искусства, обходящиеся без исполнителей (вроде скульптуры или живописи), – в чуть более выгодном положении (хотя их можно тиражировать в любых контекстах, что приводит к той же мизинтерпретации).

Искусство брэндов отличается от всех предшествующих художественных формаций категорическим игнорированием принципа иерархии. *Наклейка*, *свалка* и *дырка* не подразумевают никаких ступеней восхождения, как, впрочем, и нисхождения. В брэнд-продукции не существует верха и низа. Как нет теперь этих ценностно-маркированных топологем у самого человеческого тела, которое в ток-шоу типа «Про это» одинаково легитимно как со стороны орального, так и со стороны анального отверстия.

Эстетическое равноправие телесных низа и верха противоречит исконно-естественным пространственным ориентациям. Они ведь имеют в виду гравитацию, которая измеряет отрезки вертикали разной степенью жизненного усилия. Возможно, культура окончательно победила природу, вместе с ее гравитацией. Что и было постоянной мечтой Нового времени. Правда, осуществилась эта мечта не идеально-полетном смысле, а в плотоядно-заземленном. С другой стороны, чего же еще ожидать от осуществившейся мечты...

СЛУЧАИ с наклейками

В коридоре Минкульта в 1980 году, перед Московской Олимпиадой, ныне живущие в Великобритании супруги-композиторы Елена Фирсова и Дмитрий Смирнов объясняли композитору-недотопе, чьи несвоевременные «Античные песни» комиссия только что отвергла: «Ты что! Надо было нести, как мы, "Олимпийский вальс" и увертюру "Навстречу рекордам"». – «Да я такого сочинить не могу». – «А ты и не сочиняй, ты назови», – советовал автор «Двух магических квадратов» для фортепиано и «Шести хокку Кобаяси» для голоса, флейты и фортепиано.

* * *

Крымский композитор Алемдар Караманов (род. в 1934 г.) вел отшельническую жизнь в родном Симферополе. В надежде пробиться к публике он переименовал свои симфонии второй половины 70-х (с 18-й по 23-ю, входящие в цикл «Быть») следующим образом: «Любящу ны» = «Путиами свершений»; «Кровию ангчею» = «Победе рожденной»; «Блажении мертвии» = «Великая жертва»; «Град велий» = «Всего превыше»; «Быть» = «Возмездие», «Аз Иисус» = «Возрожденный из пепла». Маневр отчасти удался. Девятнадцатую симфонию опубликовало

киевское музыкальное издательство в 1977 году, а разрешения сыграть в Москве Двадцатую и Двадцать третью добился дирижер Владимир Федосеев.

**АНДРЕЙ ВОЛКОНСКИЙ. ЭДИСОН ДЕНИСОВ.
АЛЬФРЕД ШНИТКЕ. СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА**

Склонность к троичности, по-разному проявляющаяся в отечественном сознании и быту, сформировала две групповые иконы передового искусства. Первая – поэты Е. Евтушенко, А. Вознесенский и Б. Ахмадулина. Вторая – «святая троица» композиторов: Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина (даже в рифму). Титул «троицы» – пиететная шутка для внутреннего употребления. Для употребления внешнего ей находят серьезно-величавую замену: пишут о «трех александрийских столпах нашей музыки»¹. Красиво, но не совсем удачно. Ведь вообще-то нерукотворные памятники возносятся своими непокорными главами *выше* александрийских столпов, а сами эти столпы – скорее что-то угнетающе-государственное, чем нонконформистски-художественное. Оговорки адептов нечаянны, но не случайны. Не зря же существует словосочетание «советский авангард» (но не «антисоветский авангард»).

* * *

Возникновение приведенного оценочного штампа нельзя объяснить только талантливостью поименованных. В 1950-е годы начинала блестящая плеяда: Андрей Волконский и Алемдар Караманов, Николай Сидельников и Николай Каретников, Борис

Чайковский и Борис Тищенко, чуть позже – Валентин Сильвестров, а десятилетием ранее – Галина Уствольская... Дело, скорее, в выборе техники, совпавшем с магистральными тенденциями западного авангарда, и в скрещении вначале на Денисове, потом на Шнитке и Губайдулиной лучей внимания отечественного агитпропа и редакторов/кураторов западных издательств и фестивалей. А еще – в исполнителях, которым с идеологией приходилось несколько легче, чем композиторам.

Выдающиеся солисты и дирижеры были парадной витриной СССР. С ними считались. Они (при необходимой смелости, конечно) могли ринуться в прорыв и расчистить дорогу гонимым авторам, добиваясь включения неблагонадежных сочинений в свои концертные программы. «Три столпа» не были бы возможны без четвертого – дирижера Геннадия Рождественского.

Благодарить за бурное развитие послевоенного авангарда надо еще и руководителей Союза композиторов и их начальников в идеологическом отделе ЦК. Сам по себе приезд в СССР в 1953 году итальянского коммуниста, композитора-авангардиста Луиджи Ноно (потом он передавал московским коллегам посылки с партитурами и записями новой музыки, заочно – по переписке – познакомил Денисова, Шнитке и других с лидерами

западного авангарда), равно как и другое эпохальное событие – выступление в 1957 году перед студентами консерватории выдающегося пианиста Глена Гулда, исполнившего фортепианные Вариации op. 27 Антона Веберна, и даже концерты 1962 года, в которых своими сочинениями дирижировал И.Ф. Стравинский, возможно, не оказали бы поворотного влияния на сознание тогдашних двадцатилетних, если бы не аура запретности и соответственно не атмосфера сопротивления, которую с наивной систематичностью создавали и подпитывали партийные товарищи. С этой точки зрения бессменный председатель Союза композиторов Т.Н. Хренников, хотя и «незаконный», но все-таки тоже отец советской аваншкола. Он и запрещал исполнения, и квартиры для композиторов раздобывал: делал все, чтобы авангард состоялся и выжил.

* * *

Эхом «всенародных обсуждений антинародных формалистов» 1948 года (тогда досталось самым авторитетным музыкантам – Прокофьеву, Мясковскому, Шостаковичу и «примкнувшему к ним» Мурадели) был порядок, согласно которому партитуры написанных после войны симфоний Шостаковича нельзя было брать в библиотеке и проигрывать в консерваторских классах. И вроде бы совсем уж давнюю-предавнюю «Весну Священную» (1913) И.Ф. Стравинского в читальном зале до 1962 года выдавали лишь по специальному разрешению ректора, да и оно не гарантировало от деятельной бдительности партбюро (приходилось запирается в классе и играть тихо-тихо, а если заставят отпереть двери, то иметь для маскировки другую партитуру, например симфонию Калининкова). Нельзя было в консерваторских классах играть джаз. Помузицировать в джазовом духе в 1950-е годы собирались у кого-нибудь на квартире, – это, как рассказывает Ю.Н. Холопов, называлось «джаз-убежище» (по аналогии с «газоубежищами» времен войны; соответствующие таблички-указатели тогда еще не успели снять с московских домов).

В такой атмосфере простое ознакомление с «сомнительным» нотным текстом становилось нонконформистской акцией, исповеданием гонимой веры.

Композиторские новации на Западе подобной экзистенциальной нагрузки не знали. Даже апокалиптический образ Хиросимы, какое-то время игравший роль оселка нонконформизма (например, в кантате Л. Ноно «На мосту Хиросимы», 1962), не вызывал ни в ФБР, ни в каком-нибудь еще грозном месте никаких шевелений. Зато авангардисты из социалистических стран ухватились за эту тему; ведь по «их» сторону идеологического барьера она могла играть роль вешалки, на которую можно было повесить сразу и форменную одежду антиимпериалистического борца за мир, и свободное платье музыкального западничества (ср.: одно из первых сочинений К. Пендеревского – оратория «Плач по жертвам Хиросимы», 1960; первое крупное сочинение А. Шнитке – оратория «Нагасаки», 1958).

В советских условиях пришедшие с запада новые техники были больше чем техниками; они были знаком подвижничества во имя свободы. И этот их смысловой вес непосредственно слышался и переживался. Для западного композиторского движения неопиты из-за железного занавеса стали лучшим подтверждением исторической значимости избранного пути. Отсюда – сугубый интерес ко всему, что просачивалось на фестивали новой музыки из «империи зла».

В свою очередь, западная ажитация вокруг опусов социалистических коллег усиливала их идеологический резонанс. Чиновники от культуры искреннее запрещали – передовая публика истовее почитала. Когда исполнение Первой симфонии (1969–1972) Альфреда Шнитке запретили в Москве, Геннадий Рождественский перенес премьеру в Горький (1974), и с Казанского вокзала отправился чуть ли не целый поезд московских музыковедов, композиторов и сочувствующих... А чем темпераментней запрещали и почитали дома, тем активнее пропагандировали за рубежом. Так раскручивалась спираль известности.

* * *

Что в орбиту этой стихийной «раскрутки» попал, например, Эдисон Денисов – закономерно. Что в нее не попал, скажем, Николай Сидельников – тоже закономерно: шел не в ногу (столь же подробно, как Денисов или Шнитке, изучив в 1950-х гг. додекафонию – эстетическое знамя тогдашнего западного авангарда, Сидельников первое и единственное сочинение в этой технике создал лишь в 1974 г.). А вот что широкой известности не обрел действительно первый в нашей стране автор новой музыки Андрей Волконский (род. в 1933 г.) – печальная случайность.

Слушателей в 1959 году поразила «Сюита зеркал» на стихи Ф. Гарсиа-Лорки для сопрано и инструментального ансамбля. Она была написана Волконским под впечатлением знаменитого цикла Пьера Булеза «Молоток без мастера» на стихи Стефана Малларме (1954). На сочинении Булеза придется остановиться.

* * *

Представим себе прозрачный многогранный кристалл, вовлекающий взгляд в бесконечность согласия всех своих больших и малых граней. А теперь представим, что кристалл этот сделан из экзотически-яркой живописи. Мало того. Живописный кристалл внутри себя еще и подвижен, изменчив, экспрессивно пантомимичен. Возьмем только первую в цикле вокальную фразу. Надо допустить такой пластический образ: изломанно-резкий жест невесомого, не подчиненного законам гравитации тела. Вот рука взметнулась вверх, краткое застывание в этой позе, и вдруг танцор легко и мгновенно опустился на колени, приник головой к полу, приподнял отрешенное лицо, снова моментальная статуарность, потом подбросил себя вверх, скандирующе – руки, лицо, глаза – раскрылся навстречу высоте, сжался, сник, распластался на сцене... Глаза, корпус,

руки – одна вокальная линия, разорванная и слитная, конвульсивно и плавно мечущаяся и пребывающая в пространстве почти двух октав...

Подражаний «Молотку без мастера» было много. Московским композиторам его показал в консерваторском классе профессор В.Я. Шебалин (1902–1963) и тем самым спровоцировал появление двух опусов, этапных для нового отечественного авангарда.

* * *

Первым из них (и самым значительным) как раз и стала «Сюита зеркал» Волконского. Ее структура и звуковой строй, впрочем, отнюдь не повторяли Булеза. Построено произведение в соответствии с начальной строкой текста: «Христос держит зеркало в каждой руке». Мелодии, созвучия, части формы отражают друг друга, звучание смещено в средне-высокий регистр, где флейта, скрипка, малый орган, треугольник, гонг и другие звонкие ударные создают нежный и в то же время острый тембровый колорит.

В каждом изломе этого зеркального хрусталя, в каждой его поверхности смутно клубятся, обретают очертания и размываются разноликие образы, как при гаданиях перед зеркалом, когда в туманной дали отражающего стекла вдруг различим чей-то неведомый взгляд, всматривающийся в тебя с немим вопросом или сосредоточенным сочувствием... Видимости умножают друг друга, так что прозрачное сочинение наполняется неуловимой толпой ликов. Внутри опуса, не теряющего ясной просматриваемости в любом направлении, возникает какая-то призрачная плотность. Если б можно было спрессовать смысл взглядов и лиц в зеркальной патине, получилось бы духовное вещество «Сюиты зеркал». И все «звучит».

* * *

Тут надо бы договориться с читателем, не принадлежащим к музыкальному цеху. «Звучит» или «не звучит» (или, что то же самое, «музыкально»/«не музыкально») – это безусловные, хотя и трудно рационализируемые, критерии. Прежде чем раскрыться слуху как смысл и конструкция, произведение должно «звучать»: удивляюще внятно свидетельствовать собственную художественную подлинность, порождать необъяснимо-неопровержимое чувственное впечатление, что опус в каждом своем моменте таков, каким должно быть. Как хорошая живопись сразу же заставляет на себя смотреть и тем самым убеждает в своей достоверности, так настоящее музыкальное произведение с первого мгновения открывает слуху глубокую ненеприятность слушания, состояние, которое слух переживает как впервые открывшуюся значительность.

Качество, определяемое словом «звучит», можно аналитически зафиксировать, но предсказать и повторить его нельзя. Оно каждый раз другое. Когда Галина Уствольская (род. в 1919 г.) в «Dona nobis pacem» (1971–1975) соединяет флейту пикколо, тубу и рояль и флейта издает лишенный обертонов писк, и могучая туба заставляет вибрировать стены

концертного зала, а пространство между жалким фальцетом и зловеще-подземным воем заполнено сухими и грязными, какими-то ржавыми и тщетными кластерами рояля (пианист лупит по клавиатуре кулаками и ложится на нее локтями), то это по-настоящему «звучит». Страшная непреложность звучания не отпускает от себя. И уж потом в сознании разворачивается смысл, и начинается рефлексия, соотносящая услышанное с названием сочинения («Даруй нам мир»). А когда И.С. Бах (чтобы обратиться к более привычным слуховым образам) начинает Высокую мессу (1733) минорным аккордом – грандиозным, через весь диапазон, но сосредоточенно-скромным (хор, флейты, гобой, фагот, скрипки, орган – никакой меди, хотя в партитуре трубы и тромбон предусмотрены), то это мощное, но лишенное блестящей торжественности *tutti* мгновенно втягивает в себя слух и тут же превращает слуховое впечатление в великую этическую истину...

По-своему безусловно «звучат» и «Молоток без мастера», и «Сюита зеркал». Изысканно-строгая техника открывается через звучание, от него получает бытийную достоверность. Очевидно, она, техника, была настолько свежа и значима для авторов, что не могла войти в опусы иначе чем сквозь озаряющую явленность слухового образа; она сама и была этим образом. Когда техника утрачивает жизненный смысл (что с ней, если она не опирается на универсальный закон, каковым для классики, например, была тональность, неизбежно и происходит), она отделяется от собственного чувственного образа, начинает существовать самостоятельно, и это в произведениях слышно: они «не звучат». Не обязательно «плохо звучат» (что тоже бывает), подчас даже звучат «хорошо», но все равно «не звучат». Грубо говоря, слушателю, даже доброжелательному, пиететно настроенному, скучно. И тут либо надо уходить от «не звучащей» техники и искать другую, которая по первости «зазвучит», либо вообще уходить от техники как инстанции, начальнее которой нет.

«Столпы» советского авангарда от техники уйти не смогли. Но вернемся к тем годам, когда техника еще могла «звучать».

* * *

Советская музыка – это обязательный пафос. В массовых маршево-гимнических песнях, в сориентированных на них финальных симфонических темах, в операх («Мать» Т.Н. Хренникова, 1957), в ораториях того типа, высшее воплощение которого – «Александр Невский» С. Прокофьева (1939), пафос был развернут в эпическое измерение. Существовала и лирически-сентиментальная разновидность: в песнях со средним градусом мобилизованности, в опереттах («Сто чертей и одна девушка» Т.Н. Хренникова, 1963) или во вторых симфонических темах, переключающих из героического регистра в сердечность-душевность. Испытания войны сделали допустимым и пафос трагически-ораторского плана, который эстетической подлинности достиг в симфониях Шостаковича.

«Сюита зеркал» Волконского открыла другую поэтику, напрочь лишенную грузности исторических деяний и вязкости социально-бытового умиления. Трепетная лучистость колорита, невесомость и нерушимость конструкции, интеллектуальная точность и чистота чувства апеллировали к онтологической прочности, перед лицом которой массивные музыкальные образы официального или околоофициального звучания казались эфемерным домиком из замусоленных карт.

* * *

По Волконскому «проехали» так, что он не выдержал. Сразу после премьеры «Зеркал» исполнения его музыки оказались под запретом. Даже киномузыка была для него закрыта, а ведь она – главный источник композиторского заработка.

Случилась премьера «Зеркал» слишком рано, еще тогда, когда на Запад практически не доходила информация о советском авангарде. С «пробивными» исполнителями контакта у композитора не было. Так что Волконскому не на что было надеяться, хотя больше 10 лет он все-таки пронадеялся. В 1972 году композитора обстоятельно, со вкусом исключали из творческого союза. Тогда он говорил, что чувствует себя «сальным пятном на мраморном монументе советской музыки»³.

Опыт эмиграции у Волконского имелся (его семья вернулась в СССР из Франции после войны). И в 1973 году Андрей Михайлович уехал в Париж. Там его ждала карьера клавесиниста (еще в 1950-е гг. Волконский был известен как исполнитель старинной музыки; в 1964 г. им был создан быстро набравший популярность ансамбль «Мадригал»). Композиторское же творчество Волконского после его отъезда никого особенно не интересовало: коллег, оставшихся в СССР, – из-за затрудненности контактов, а зарубежных коллег – потому, что уже не мученик.

Между тем Волконский продолжал писать музыку⁴. Искуссы стареющего авангарда его не задели – никакого столбящего отвоёванную площадку академизма, никакой домотканой культуркритики или суперметафизики. Спасал композитора аристократизм дарования, да и просто аристократизм.

* * *

Студенты 1950-х годов занимались усиленным самообразованием, анализировали с трудом достававшиеся партитуры зарубежных коллег. Тогда не композиторы учились у музыковедов, а наоборот (статьи Денисова и Шнитке, публиковавшиеся в 60-е и в 70-е, существенно продвигали теорию музыки).

Первым и главным предметом изучения стала додекафония, с которой начинал западный послевоенный авангард: техника организации произведения на основе двенадцатизвукового ряда, уникального в каждом опусе. Он заменил одинаковую для всех тональность, в которой советские обстоятельства заставляли слышать диктатуру коллективизма. Жесткая

рациональность этой техники имела в СССР и другие особые значения. Во-первых, она воспринималась как вызов идеологическому иррационализму, который точно указал, как с ним надо бороться, когда лучших современных композиторов объявил «антинародными формалистами». Быть «формалистом» – значит противостоять «системе», а в додекафонной технике увидеть формализм легче легкого. Во-вторых, в самой «системе» процветал тогда отчасти официальный, отчасти контрфициальный культ «физиков», представителей точного знания, носителей веры в разумность количества и спасительность счетных процедур.

Между прочим, Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996), которому выпало стать ведущим советским авантюгером, поступил в Московскую консерваторию из физико-математической аспирантуры Томского университета.

* * *

Денисов, как и все в 1950-е годы, занимался самообразованием. Он досконально изучил партитуры Стравинского, Бартока и Веберна (к Веберну его приобщил сосед по консерваторскому общежитию, французский пианист). Первым оригинальным результатом учебы стала Соната для двух скрипок (1960). Музыкальная пресса объявила ее «чужим, ненужным слушателю произведением»⁵. Эдисона Васильевича порывались исключить из Союза композиторов, но заступничество Шостаковича (который радел за многих, в том числе за Шнитке и Губайдулину) сыграло свою роль.

Через четыре года расправиться с Денисовым было уже невозможно: появилась сделавшая автора знаменитым кантата «Солнце инков» (1964) для сопрано и ансамбля на стихи Габриэлы Мистраль.

В «Солнце инков» звучит двойное эхо: «Молотка без мастера» и «Сюиты зеркал». Уже выбор теста (сюрреалистического, как у Малларме, и испаноязычного, как у Волконского) показателен. Но Денисов повторяет направление мысли, а не мысль.

«Солнце инков» – это математически дисциплинированный обвал слепящего света. Далекая ирреальность больных богов, красных гор, громадного океана подробна, наглядна, переполнена сиянием звонко-гулких ударных, медных духовых, скрипичной вибрации и открытого звука сопрано. Сияние разрастается к кульминации и поглощает отдельные красочные подробности, вроде шума осенних аллей, переданного «сползаниями» вибратофонных созвучий. Музыкальный свет ликует, переполненный самим собой, в завершении кантаты. Но экстаз света есть вместе с тем отвлеченная драма чисел. Двенадцатитоновый ряд претерпевает крушение в предпоследней части и вновь собирается воедино в последней. Возникает сугубо структурный драматизм кульминации и сугубо структурный катарсис заключения. Ослепительное tutti финала – отсвет воскрешения структуры. В «Солнце инков» звучит железная воля

конструкции, но звучит она в тоне радостной полноты жизни. Композитор построил высокотехнологичный прибор, детали для которого выточил из розовых цветов рассвета, багряных флагов заката и аквамариновых вод океана.

Исполнение «Солнца инков» оказалось возможным лишь благодаря дирижеру Геннадию Рождественскому, – с ним, несмотря на все начальственные звонки, не захотела ссориться Ленинградская филармония. Премьера была триумфальной. На второй концерт поток слушателей сдерживали милицейские кордоны. Громко отозвалась западная пресса. Французский рецензент писал: «Подумать только – советский музыкант пишет серийную музыку!», а английский вторил ему: «"Солнце инков" дало интересное свидетельство того, что Советский Союз может сейчас производить не только космические корабли <...>, но и композиторов, которые могут писать в разнообразных современных стилях без утраты их места в Союзе композиторов»⁶. Вскоре кантата была исполнена за рубежом. «Солнце инков» осветило Западу советскую аваншколу.

* * *

Дмитрий Смирнов, ученик Денисова, назвал его «композитором света». И это так. В лучших созданиях мастера сияет «Солнце инков». В его ярких лучах светятся «Силуэты» для ансамбля, 1969; оркестровая «Живопись», 1970; «Жизнь в красном цвете» для голоса и ансамбля, 1973; «Знаки на белом» для ансамбля, 1974; «Акварель» для 24 струнных, 1975; и даже поздняя «Рождественская звезда» для голоса, флейты и струнного оркестра, 1989⁷. Однако с годами свет рассеивался, терял силу.

Наследие Денисова велико, но не обнаруживает заметной эволюции. Разве что в 80-е годы композитор стал больше писать сочинений масштабных, требующих больших исполнительских сил (обе его оперы и балет созданы именно тогда), что, впрочем, объясняется заказами из-за границы, масштаб которых рос пропорционально авторитету автора.

В «Солнце инков» есть все, что воспроизводилось (и блекло) в последующем потоке сочинений. Композитор незаметно становился академистом – задолго до того, как было позволено вслух называть его «столпом» отечественного авангарда. Премьеры многочисленных инструментальных концертов Денисова в конце 70-х и в 80-е оставляли впечатление очередного издания все того же изысканного опуса. Только на месте «солнца» все чаще оказывался искусственный источник света, а «инки» уменьшались в размерах, теряли экзотическую яркость и все более походили на поэтично чувствующих, но одетых в униформу функционеров идеально работающего технологического бюро. В верности себе, однажды найденному, ощущалась цельность, этическое достоинство которой искупало впечатление благородно нюансированной скуки, оставляемое участвовавшими в 1980-е годы премьерами Денисова.

* * *

Символичен контраст между нараставшей анемичностью длинной череды музыкальных опусов и энергией, которую композитор проявлял в «светской» жизни. Его усилиями «пробивались» концерты, организовывались поездки. Под шестьдесят он расторг тридцатилетний брак, вторично женился и родил еще двух дочерей. В Рузе, в композиторском Доме творчества, он бегал трусцой и излучал упрямую моложавость. И даже смертельно больной, он не выпустил из рук инициативу: вырвал шланги, которыми в парижском госпитале был присоединен к реанимационным аппаратам... Подлинную экзистенцию, незаметно утраченную в сочинениях, трагически восполнил этот последний деятельный жест.

* * *

Денисов не принял отказа единомышленников от жестких додекафонных структур. И, возможно, был прав. Слишком напоминали альтернативы, к которым пришли соратники, преодоленный еще недавно идеологизм и мессианизм советских крупных форм (показательно то, что говорил Денисов о Девятой симфонии Бетховена: «хороши первые три части, ужасна музыка в финале», т.е. «ужасен» пафос «Обнимитесь, миллионы»). Так или иначе, профессионального математика, каким в музыку пришел Денисов, не отпускал здравый смысл уравнения; он готов был понять вычисления звуковысот и длительностей, но не возведение в куб критики культуры и не корни квадратные из метафизических тайн.

* * *

Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998) вспоминал: «Где-то в 65-м году я попытался уже искать какую-то нерегламентированную технику <...> В это же время я написал статью о Денисове, в которой изложил весь свой технический энтузиазм, но от которого уже практически стал отходить <...> Однако статья в печать не пошла. Я помню свой разговор с Денисовым по этому поводу, в котором пытался объяснить ему, что <...> я пытаюсь найти пусть более примитивный и менее гарантированный по качеству, но все же менее "поддельный язык". Этим я объяснил ему свое нежелание печатать данную статью, тем более что мне скорее хотелось бы выступить с определенной критикой всего этого, а не с восхвалением <...> надо отдать ему должное, что он не обиделся на меня <...> С этого времени я стал уделять большее внимание в своей работе «непосредственному моменту», чем конструктивному»⁸.

Не случайно именно Шнитке (а не Денисов) обрел популярность, далеко вышедшую за границы профессионального цеха. На премьеры Шнитке стекалась публика, в которой можно было опознать культурно повзрослевших (добавивших к Хемингуэю «Мастера и Маргариту») посетителей публичных поэтических чтений в Политехническом музее. Взрыв интереса к творчеству Шнитке случился тогда, когда в композиторе соединились автор киномузыки и мастер новейших композиторских

технологий.

Шнитке тоже начинал с двенадцатитоновых конструкций. Но, в отличие от аналогичных опытов коллег, его «зеркала» и «солнца» отражали и источали не беспристрастную звонкость вибратонов или гонгов, а вибрирующе-напряженный звук скрипки (скрипичная трель в верхнем регистре стала интонационным маркером его стиля) – звук обнаженного нерва. «Ввинчивающаяся» боль звука анестезировалась отвлеченностью интервальной геометрии, как в первом значительном сочинении – Скрипичной сонате (1963).

Ранние сочинения Шнитке (Второй концерт для скрипки и камерного оркестра, 1966, *Pianissimo* для симфонического оркестра, 1968) отмечены строгостью и экспрессией, дающими удивительно цельный образ сосредоточенной душевной чистоты, раненной окружающим миром. И теперь в них звучит этот неподвластный времени тон.

* * *

Интровертная сосредоточенность ранней музыки Шнитке вступала в противоречие с работой в кино – с сочными панорамами и фактурностью крупных планов, игрой фона и лиц, монтажом разнородной броскости, которые слух композитора ежедневно должен был иметь в виду. Трудно нести в себе противоположные типы сознания⁹, если только не объединить их неким третьим. Общим знаменателем «внутреннего» и «внешнего» стала озвученная критика культуры. Способ критики состоял в сталкивании контекстно-разнородных музыкальных стилей в пределах одного сочинения. Та боль, которая прежде передавалась высокой вибрирующей трелью скрипки, теперь разместилась «между нот» – на границах сталкиваемых и разбивающихся друг от друга музыкальных языков.

Музыка как второй язык, которым говорится о музыке как первом языке, первоначально появилась в арсенале новых левых. «Протестная» (связанная с убийством Мартина Лютера Кинга) Третья симфония (1968–1969) итальянца Лучано Берио стала сенсацией сразу после премьеры. Шнитке в начале 1970-х годов много раз ссылаясь на нее как на воплощение «эkleктического универсализма современного музыкального обихода»¹⁰. Тогда же Шнитке получил предложение написать музыку к мультфильму режиссера А. Хржановского «Стеклопанельная гармоника». В мультипликационной ленте действуют персонажи мировой живописи разных эпох, от Леонардо до Дали. «Это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект»¹¹. Техника достижения искомого эффекта была названа полистилистикой.

* * *

Первая симфония (1969–1972) создала образ музыки Шнитке, энтузиастически принятый широкой публикой. Представим себе

нескончаемое столкновение толп под сенью высокой трибуны, на которой некий трагический оратор непрерывно взывает к людям, обличая и пророчествуя. Но его «обнимитесь миллионы» тонет в гуле и шуме толпы. Пространство, в котором мнутя массы, – не улица, не площадь, а широкая, бескрайняя панорама – такая, какая постепенно открывается поднимаемой вверх кинокамере в концовке фильма Н. Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова».

В начале Симфонии оркестранты поодиночке выходят на сцену. Сразу ясно: история перевернулась. Ведь в финале гайдновской «Прощальной симфонии» музыканты поодиночке уходят (Г. Н. Рождественский исполнял симфонию Шнитке после «Прощальной»). Далее идет «базар» настройки инструментов. Появляется дирижер, и из акустической сумятицы вдруг вырастает колоссальная многозвучная вертикаль. Она возвышается и вибрирует над музыкантами, слушателями и всей ойкуменой жизни как голос гигантской многоголосой скрипки. Звуковой колосс (возможна ассоциация с циклопическими стелами 3. Церетели) слеплен из интонационного материала основных тем симфонии. Оркестровая вертикаль обрушивается в маету и корчи исторических контекстов. Бетховенская тема грозит кому-то кулаком. В бытовой песенной грязи вязнет лирика Грига. Горячая джазовая каденция врезается в нестройный хор похоронных маршей. Баховские хоралы погружены в кашу из милитаристских духовых... В финале вновь вздымается перенасыщенная оркестровая вертикаль, словно еще выше, чем в начале. Все, что пело, звало, кричало, корчилось болью и глумилось, застыло в финальном сверхаккорде, как натянутая от земли до неба струна. Струна грозит оборваться от сверхнапряжения предельной громкости и изнурительно долгой длительности, но все звучит и звучит, – за время последнего созвучия слушатель успеваает как бы заново пережить симфонию...

Ключевой звукокомплекс симфонии выстроен из эратосфенова ряда чисел. Ему соответствуют и симфонические темы. Он же определяет и форму произведения. Каждое следующее простое число – это новый элемент (новый в том числе и стилистически; условно: 1 = баховский хорал; 2 = тема Бетховена, 3 = лирика Грига). Прогрессия чисел склеивает кадры музыкальной киноленты. Но этот внутренний текст неслышим. Возможно, качеством цельности симфония обязана ему, а возможно, простой аrochenности соотношения начальной и финальной вертикалей; скорее же всего – общему пафосу, который параллельно созданию симфонии нашел выражение в музыке к последнему документальному фильму М. Ромма «И все-таки я верю» (основной аккорд симфонии звучит и на саунд-треке фильма). Так или иначе, критика культуры настолько же катастрофично суггестивна, насколько утопически масштабна идея оперирования целыми языками-стилями как элементами исчислимой конструкции. В Первой симфонии Шнитке все грандиозно, все перегружено самим собой и все вопиет о невыносимости собственной тяжести. В сухом остатке – тотальная невыносимость, пережить которую как достоверность можно лишь один

раз. Если она воплощается во второй, в третий и т.д. раз, то, значит, никакой настоящей невыносимости нет, а есть искусственная взвинченность, культивируемый пафос.

* * *

Камерным вариантом Первой симфонии стал Первый Concerto grosso (1977), а ораториальным – кантата «История доктора Иоганна Фауста» на текст народной немецкой книги (1983). Мефистофель в кантате Шнитке поет в стиле танго. Если в 1930-е годы танго еще могло казаться воплощением культурного растления, то к 80-м, после панк-рока, оно уже дышало викторианской невинностью, было ностальгическим утешением добропорядочных обывателей. Мефисто-танго в 1980-е годы – это культуркритическая диффамация нормы. К тому же оборачивающаяся против автора. Перегруженное неадекватным сатанизмом танго стало кульминационным моментом в музыке кантаты. Слуховая память собирает произведение именно вокруг него. Пафос критики культуры обрушивается в тождество с критикуемым.

Вряд ли композитор не чувствовал этой угрозы. Во всяком случае, уже через год в Четвертой симфонии (1984) полистилистическое напряжение нивелируется обращением к духовному мелосу и к ритуальному (вместо драматического) переживанию времени. Стили пения западной и восточной Церкви, протестантов и иудеев, не вступают в отношения кричащей несовместимости, но сливаются в общем гимне. Вибрация скрипичной струны, боль от стилистических столкновений уступают место ровному молитвенному пению. Правда, для достижения нового единства Шнитке пришлось самостоятельно сочинить лады синагогального, григорианского и лютеранского пения, то есть выступить с позиций единоличного творца канона.

Творческое развитие композитора, скорее всего, сняло бы и этот след культуркритицизма. Одно из поворотных поздних сочинений Шнитке – концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци из «Книги скорбных песнопений» (1984–1985). От полистилистики в хоровом концерте осталось только соединение средневековых армянских и древнерусских песнопений (при этом «армянское» дальше от цитирования, чем «русское» начало). Швы между тем и другим малозаметны: единство господствует над различиями. И общий профиль сочинения сглажен. Нет «силовой» кульминации, нет выраженной прогрессии формы. Найдено медитативное ощущение времени, одинаково «большого» и в рамках одного впетого в молитвенное сознание слова, и в масштабе «Скорбных песнопений» в целом.

Хоровой концерт выдержан в дисциплине общего, надындивидуального, напоминающего больше об извечном каноне, чем о поисках исторически актуального своего. В опусе нет герметичной экспрессивности первых сочинений, нет болевого ораторства полистилистического периода, но нет и того образа музыки Шнитке, который снискал композитору авторитет

художественного пророка. Недаром о хоровом концерте автор свидетельствовал: «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам»¹² .

Слова трагически-пророческие. В конце 80-х годов болезнь уже не отпускала композитора; в 90-х его наброски в обработке, сделанной будто чужой рукой, пускали в концертное обращение, и никто не знал, хотел ли того сам автор.

* * *

В высказываниях Шнитке нет метафизической экзальтации. Напротив, стилистика общения с собеседниками и комментарии к своей музыке, избранная Софией Губайдулиной (род. в 1931 г.), апеллирует к мистическим энергиям, сопрягающим этот и тот миры. «Символ сам по себе – феномен живой <...> Момент появления символа на свет – это момент вспышки существования, множественные истоки которого находятся по ту сторону сознания человека. В реальном мире символы могут обнаружить себя через один-единственный жест»¹³ . Или из отзыва о сочинении коллеги: «...в таком стиле хорошо бы иметь внутри нечто жесткое, например строгую конструкцию или какую-нибудь композиционную идею. Ну, а если бы она еще к тому же одновременно оказалась символом чего-то иного <...> тогда я пришла бы в восторг»¹⁴ .

Музыка Губайдулиной стремится представить символы, за которыми – неисповедимый океан высшего смысла. Возникает новый, вкрадчивый в своей отвлеченности, пафос. Он сегодня способен также парализовать критическую волю, как 40 лет назад масштабная социальная рефлексия симфоний Шостаковича. И даже успешнее, поскольку упирается в заведомо неопределимое. «Detto» («Сказанное»), соната для органа и ударных, 1978, переходит в «Слышу... Умолкло» (для оркестра, 1986) и, наконец, в «Silentio» (пять пьес для баяна, скрипки и виолончели, 1991). Сказать – нельзя¹⁵ .

* * *

Губайдулина по-своему преодолевала герметизм додекафонии, которая для ее поколения стала первым плацдармом независимости от советской интонационной обстановки. Шнитке ушел от звука-точки к звуку-кинокадру, звуку-фрагменту музыкальной истории. Звук Губайдулиной не только видим, но и осязаем. Конструктивное качество ему задают регистр, тембр и артикуляция (способ звукоизвлечения). Собственно, речь идет не о звуках, а о сонорных комплексах – светлых/темных, прозрачных/плотных, гладких/шершавых, гулко-пространственных/плоско-шелестящих... Оппозиции сонорных качеств легко символизируются. Светлое/темное = Свет и Тьма; прозрачное/плотное = Небо и Земля и т.д.

В зрелых сочинениях композитора обычно есть два противоположных сонорных комплекса. Каждый имеет свой путь. Пути перекрещиваются в зоне кульминации. Комплексы обмениваются дифференцирующими

признаками. В композиции проступают очертания символов высшего порядка – креста и круга.

Двадцатиминутные «Ступени» для оркестра (1972) состоят из семи разделов, которые представляют собой череду регистровых шагов и смен тембра: плоского металлически-звонкого; гулко-звонкого, гулкового; шелестящего; рокошущего; дышащего (игра на духовых с акцентуемым звуком дыхания); шепчущего (оркестранты произносят шепотом стихи из «Жизни Марии» Рильке). Регистры – это семь шагов вниз. Одновременно тембр прodelывает путь от внешне-отчужденного (металл) к интимно-человеческому (шепот). Между тем объем звучания разрастается – тоже поступенно. В частности, на пятом шагу формы вводится пласт струнных – 13 партий, в следующей части формы он доходит до 30 партий (и звучит вдвое дольше). На седьмой «ступени» линия заполнения, представленная все большей внутренней дифференциацией струнного звучания, пересекается с линией нисхождения, представленной сменой регистров и тембров. Звучит удар тамтама, и остается только шепот декламирующих оркестрантов. Перед последним шагом вниз по лестнице жизни осуществилась предельная наполненность бытия.

В «Ступенях» символика уже наглядна, но еще граничит с метафорой, сохраняет внутри себя простор поэтической неоднозначности.

В пьесе для виолончели и органа «In crosse» («Крест-накрест», 1979) навстречу друг другу движутся орган (сверху вниз) и виолончель (снизу вверх). В точке встречи они перенимают друг у друга контрастный сонорный материал. Получается, что тембры не просто проходят мимо друг друга через общую точку, но что эта точка – сердцевина креста.

В 12 частях симфонии «Слышу.. Умолкло» (1986) нечетные части развивают спокойную мажорную статику (композитор подразумевает под ней «вечный мир и космическую гармонию»), четные – экспрессивные метания подъемов и крушений (соответственно несбалансированное земное бытие). В девятой части «нечетный» звуковой образ становится «четным» и наоборот, и симфония из 12 частей закольцовывается так, как если бы состояла из 11 или 13. Кульминацией становится «перекрестная» девятая часть. Она заканчивается немым соло дирижера. Его жесты выписаны в партитуре. Дирижер жестикулирует все более широко, рисуя объемы, растущие согласно ряду Фибоначчи. Это соло, по словам композитора, – «иероглиф нашей связи с космическим ритмом».

За символической наглядностью композиции скрывается математическая тайнопись. Подобно иллюминатам, предполагавшим обязательный скрытый текст в откровении (т.е. в том вообще-то, что открыто по определению), композитор вкладывает в партитуры неслышимые знаки. С начала 80-х Губайдулина организует форму одной из прогрессий 16 : арифметической, геометрической, гармонической, золотого сечения, эратосфеновой, Фибоначчи, Люка, а также самостоятельно изобретенными (в частности, из числовых транскрипций букв имени Баха ВАСН, которые в латинской буквенной нотации соответствуют звукам: си-бемоль, ля, до, си).

Так, в симфонии «Слышу... Умолкло» ряд Фибоначчи (каждое следующее число есть сумма двух предыдущих) предопределяет уменьшение от начала к концу масштабов нечетных частей (в тактах: 144 – 89 – 55 – 44). Ряд приводит к нулю, который символизирован молчаливой кульминацией солирующего дирижера в девятой части цикла.

* * *

В 80–90-е годы наследие Софии Асгатовны Губайдулиной¹⁷ пополнялось различными вариантами очерченных выше идей. Каждый вариант дает все более массивный, технологически трудоемкий Крест¹⁸. Тон музыки все упорнее культивирует высокую заповедность тайнознания. Музыка окружена аурой высшего символического смысла, за который сама порой уже и не отвечает. Слушатель пьесы для ударных и клавесина «Чет и нечет» (1991) вынужден чувствовать себя членом свиты голого короля: «не звучит»...

У раскрепостившихся в 1990-е годы критиков музыка Губайдулиной вызывает пароксизмы культурологической экипированности, например рассуждения о новом пифагорействе, на уровне которого Губайдулину, впрочем, нельзя отличить от Штокхаузена (о нем Денисов сказал: «Поразительный талант. Но скорее всего, не чисто музыкальный»). Но вообще-то пифагорейские ассоциации примечательны.

Малоизвестный прусский библиотекарь второй половины XIX века А.Ф. фон Тимус был самым выдающимся пифагорейцем Нового времени. Он вывел единую математико-астрономическую таблицу для древнегреческих, древнеиндийских, древнекитайских гамм и наших заурядных мажора и минора¹⁹. Итог принципиально бедный, высушивающий ту реальную жизнь символов, о которой свидетельствуют приведенные адептом-полиглотом к общему знаменателю индийские, китайские, еврейские и прочие древние трактаты. Фон Тимус много лет переживал эзотерическое погружение, которое осталось его личным опытом. Гора родила мышь: на поверхность текста выбросило пустую абстракцию, одну резиново растяжимую формулу.

Искусство, верившее в фундаментальный смысл техники, борется с ее обесмысливанием, превращая ее в символ приобщенности к символам, – такой же, как таблица фон Тимуса. Авангард формировался в атмосфере социально ангажированного идеализма: веры в свободу искусства как фактор общественного переустройства. За причастностью к громадному, неисповедимому, всеобъясняющему, что можно передать лишь неким символическим начертанием, кроется тот же самый идеализм, но на этапе, когда социальная его почва выстыла. Ему не с чем соотноситься, поэтому он символизирует сам себя. И – сближается с брэнд-культурой, в которой престижные знаки духовных ценностей экономичнее, обращаемее самих ценностей.

* * *

Судьба композиторских новаций может служить исторической притчей. Герметизм додекафонии перешел в безысходно всеядную полистилистику. Так пуристски точная математика породила Интернет, ежеминутно предающийся свальному греху информирования/дезинформирования. Былая изученность главных текстов, былая чистота принципов, былое точное знание этому контексту словно неадекватны. Они сохраняются где-то там, в основе, до которой пользователю культуры нет дела (как работающему в интерфейсе Windows – до DOS'a). Вместе с тем надо как-то справиться с дезориентацией в перенасыщенном информационном поле, найти в нем точку опоры. В композиции Губайдулиной таковая находится в глубине звучащего континуума, где перекрещиваются озвученные (а порой и расцвеченные) числовые прогрессии – мерки порций информации, выбранные произвольно, без их органической зависимости от звукового (или другого) материала. Симптоматично и то, что пересечение «цифровых носителей» музыки подчас дает экстатически переживаемый ноль: молчаливую кульминацию.

Избыток информации, господство количества и пустота в качестве опоры: таково музыкальное описание исторической ситуации. Похоже на тупик.

Но будем помнить трезвое замечание Жана Кокто: «Если лошади понесли, такая скорость не в счет»²⁰ .

1 . См. предисловие к сб.: Музыка из бывшего СССР. Вып.1. М., 1994. с.3.

2 . Сегодня о Волконском пишут как о «родоначальнике и лидере русского авангарда послевоенных лет». См. сб.: Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 11.

3 . Цит. по.: *Холопов Ю.Н.* Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 16.

4 . Вскоре после додекафонных «Зеркал» Волконский занялся опытами открытой формы («Игра втроем. Мобиль для флейты, скрипки и клавесина», 1961); потом формой, открытой во внемузыкальное пространство: хепенингом («Реплика» для камерного ансамбля, 1969); в 1974 г. появился опыт «европейской неевропейской» музыки («Мугам» для тара и клавесина); пока дело не дошло до минимализма («Псалом 148» для трех однородных голосов в сопровождении аккорда органа, 1989).

5 . См.: Советская музыка. 1960. № 5. С. 23.

6 . Цит. по кн.: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 22.

7 . Денисов был блестящим оркестровщиком, живописцем оркестра. Почти всю профессиональную жизнь композитор преподавал инструментовку. Инструментальная музыка – главное в его наследии. Денисов – автор двух опер («Пена дней» по роману Бориса Виана, 1981 ; и «Четыре девушки» по пьесе Пабло Пикассо, 1986), балета «Исповедь» по Альфреду Мюссе (1984), трех симфоний и пяти других крупных сочинений для оркестра, а также более 30 сочинений для хора и вокальных ансамблей, 19 инструментальных концертов, 23 инструментальных ансамблей,

множества сонат и пьес для разных инструментов.

8 . Цит. по: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. С. 20. Денисов не обиделся на Шнитке, но впоследствии говорил об основном направлении творчества Альфреда Гарриевича: «Так называемые полистилистические тенденции были мне всегда чужды. Для меня это то же самое, что и эклектика» (цит. по кн.: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 168).

9. Композитор говорил: «Я много лет работаю в кино и делаю там бог знает что, а потом я пишу чистые серийные сочинения – вот этот порядок меня не устраивает – в этом возникает определенная ложь – и там и здесь. Все равно я не могу изгнать из своей жизни факта работы в кино и выполнения довольно низких музыкальных задач. Не могу по практическим соображениям. И всегда чувствовал, что должен в одном сочинении все это как-то совместить» (цит. по: *Шульгин Д.* Указ. соч. С. 67).

10 . Цит. по кн.: *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 41.

11 . Там же. С. 39.

12 . Там же. С. 238.

13 . Цит. по кн.: *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. Жизнь памяти. Шаг души. М., 1996. С. 58–59. 14. Цит. по: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной (автореф. докт. дис.). М., 2000. С. 8.

15 . И не столько по высокой причине запретности для говорения, сколько по несобранности символического высшего в форму определенного догмата. Об этом можно судить по высказываниям композитора, изысканно размытым, как только приходится касаться метафизического уровня музыкальных смыслов.

16 . Это общий мотив в композиционных сюжетах постдодекафонного авангарда. Эратосфенова прогрессия руководит Первой симфонией А. Шнитке; ряды Фибоначчи обнаруживаются в опусах К. Штокхаузена и Л. Ноно.

17 . Из неупомянутых сочинений С.А. Губайдулиной выделяются: кантата «Рубайят», 1969; «Час души» на стихи М. Цветаевой для ударника и симфонического оркестра с солирующей певицей, 1976; концерт для скрипки с оркестром *Offertorium*, 1986; «Размышления о хорале И.С. Баха», 1993.

18 . Выше такого предельного символа, как крест, подняться некуда, отойти от него – значит изменить метафизическому императиву, а двигаться все же надо. Поэтому концепции сочинений с годами не просто повторяются, а «утяжеляются». Крест рисуется все более жирными и густыми красками со все большим размахом, как будто от материальных затрат на его изготовление зависит его смысл.

В Четвертом струнном квартете (1993) играют 12 музыкантов, разделенных на три квартета. На сцене пребывает один квартетный состав. Два других, трактованных как единый восьмиголосый сонорный инструмент, звучат на пленке; они настроены с разницей в четверть тона и

играют сплошным микрохроматическим звуком – не смычком, а пластмассовым шариком, укрепленным на гибкой стальной струне. «Живой» квартет играет звучащие секции и паузы между ними. Длины звучания определяются рядами Фибоначчи; длины пауз – рядом Люка »Неживой» двойной квартет до определенного момента не паузирует, и его солирующее звучание, слышное в паузах «живого» квартета, автоматически выстраивается в ряд Люка. В сочинении есть партии цвета. В зале цвет вспыхивает и угасает – в ритме ряда Фибоначчи. На экране, установленном на сцене, семь цветов радуги образуют «аккорды», которые либо «тянутся» (цвет не меняется), либо «движутся» (красный+синий сменяется желтым, желтый – зеленым+фиолетовый и т.д.). Движутся цвета в ритме прогрессии Люка тогда, когда у «живого» квартета паузы. В точке золотого сечения у «живых» и «неживых» музыкальных инструментов наступает генеральная пауза, и роль кульминации играет соло движущегося цвета, организованное основными числами обеих прогрессий. После кульминации в игре квартета на сцене пауз уже нет, и потому все инструменты попадают в единый ряд Фибоначчи. Оба ряда (Фибоначчи – для звучания «живого» квартета и для «дыхания» цвета в зале; Люка – для пауз »живого» квартета, а тем самым и для соло пленки, и для движения цвета на сцене), начинаются «крест-накрест» («живой» квартет – на сцене; «соритмичный» ему цвет – в зале; квартет в записи – в зале; «соритмичный» ему цвет – на сцене), а в точке кульминации еще раз перекрещиваются.

См. подробный анализ Четвертого квартета: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. С. 33–38.

19 . Фон Тимус реконструировал древнейшие представления о математическом и космологическом смысле музыки. Друг друга дополняют два ряда чисел: прогрессия целых величин (1.2.3.4...) и дегрессия дробей (целая, половина, треть, четверть...). Перенесенные на длину струны, эти ряды дают обращенную гармоническую серию (так называемые унтертоны) и прямую гармоническую серию – обертоны. Середина пространства, очерченного унтер- и обертонами, приходится на звук между соль-бемоль и фа-диез, соответствующий иррациональному числу – корню квадратному из 72. Это – центр всех известных фон Тимусу гамм, центр звуковой системы, точка абсолютного покоя и мирового «нуля» – перводвигателя. См.: *Thimus A.F. fon.* Die harmonische Symbolik des Altertums. Cologne, Bd. I-II. 1869, 1876.

20 . Цит. по кн.: *Кокто Жан.* Петух и Арлекин / Сост., пер., послесл., коммент. М.А. Сапонова. М., 2000. С. 11.

Контекст (конспективно).

В общедоступной политологии в моду вошли **архетипы**, ранее бывшие фирменной эзотерикой научных семинаров в Институте славяноведения и балканистики. Аналитика имени «Мифов народов мира» и «Библейской энциклопедии» возводит любой общественный шум (скажем, скандал

вокруг НТВ) на пьедестал осевого времени (так, в «Независимой газете» от 26 апреля 2001 г. Е.А. Киселев саркастически уподоблен Моисею, возглавившему «избранный теленарод»; все прочие активисты конфликта также получили ветхо- и новозаветные ярлыки). Иронически-щегольское созвучие газетной полосы с богословской догматикой (согласно которой события Священного Писания происходят всегда) указывает, с одной стороны, на КВН-ную зависимость остроумия, не способного обойтись без перелицовки авторитетных текстов, а с другой – на непреднамеренное признание нормативности воцерковленной культуры. Но все же слишком много чести для, например, заплесневелых меньшевиков/большевиков воплощать столкновение ветхозаветных иудейских книжников и новозаветных носителей благодати (как это получается в блистательно написанной книге М. Вайскопфа «Писатель Сталин». М., 2001). К то муже мелкое своекорыстие, непрерывная ложь и подтасовки, составлявшие содержание нападок Ленина и др. на Аксельрода и др., в порядке символической инверсии опрокидываются на канонические прообразы. Расставлять акценты в фундаментальном конфессиональном споре о Мессии посредством анализа самоуверенно-жалких писаний Троцкого, Бухарина и проч. – это перевернутая, стёбная схоластика. Но поскольку все-таки схоластика, то стёб получается основательным, серьезным, высоким...

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ.

Веберн (1883-1945)

В 1930 году ТВ. Адорно негодовал: «Когда Веберн займет достойное его место?»¹

В 1952 году Пьер Булез опубликовал статью под многозначительным названием «Шенберг мертв»². Властитель послевоенных авангардистских умов отделял основателя додекафонии Арнольда Шенберга от его ученика Антона Веберна. «Можно лишь горько сетовать, как настойчиво изыскания Шенберга велись не в том направлении, – трудно припомнить большее заблуждение в истории музыки <...> Доклассические и классические схемы, которые он положил в основу форм своей музыки, никак не связаны с его открытием додекафонии». Шенберг понимал серию из двенадцати равноправных хроматических звуков как тему, то есть так же, как понимали тональную мелодию Бах, Моцарт или Бетховен. Соответственно строилась и форма – с главным голосом, с побочными голосами, с драматургическим профилем, выражающим вектор развития: как если бы музыка была тональной. Лишь Веберн, по мнению Булеза, нашел тип письма, адекватный идее равноправия 12 звуков: пуантилизм.

Серия у Веберна теряет качества «сплошной» темы. Нет тональных тяготений (а в серии их заведомо нет), значит, не может быть и континуальности. Каждый звук изолирован от другого регистровыми

зияниями, несравнимостью длительностей («слишком долгих» и «слишком кратких»), нерядоположенностью штрихов (с предельным стакато соседствует предельное легато), тембровыми окрасками и, наконец, паузами. Звук, выделенный таким образом, становится самостоятельной структурной единицей. Что у Моцарта делает тема в несколько тактов, а у Бетховена – тактовый мотив, у Веберна – один звук.

Послевоенные авангардисты начали с вебернианства. Путеводны слова К. Штокхаузена, одного из музыкальных вождей 50–60-х; «Мы смогли начать с веберновской концепции для того, чтобы идти в новом направлении»³. Веберн, таким образом, «занял достойное его место», к чему и призывал Адорно.

Но занял ли? Вернее, достойное ли?

* * *

В «веберновской концепции» вебернианцам важна была прежде всего техника. Вопрос «для чего она?» не ставился. Подразумевалось, что техника имеет основание в себе самой – в своей радикальной новизне. При этом любые остатки досерийной композиции рассматривались как реликты, уцелевшие по недосмотру. Шенберг «не туда смотрел» и был за это неприлично торжественно объявлен культурным покойником всего лишь через год после физической кончины. Рудиментов традиции у Веберна за эйфорией последовательно новой техники искренне не замечали. Заметили позже, когда техника «устарела». Тогда смогли провести демаркацию между Веберном и вебернианцами. Было замечено, что в его музыке есть «... не только предельное разобщение звуков и превращение отдельной точки в самостоятельную единицу, но также сохранение мотивной связи в группе точек <...> Даже в крайних проявлениях веберновский пуантилизм не абсолютен. В определенной мере он продолжает оставаться фактурным явлением по отношению к смысловым цельностям <...> более высокого порядка – мотивным образованиям. В этом его связь с традиционной концепцией музыки и отличие от "настоящего" пуантилизма Штокхаузена и других авангардистов 50–60-х гг.»⁴.

Для справки: фактура в тональной музыке вторична; она есть, так сказать, способ приготовления (например) рыбы, а не сам приготовляемый продукт. Рыбу можно запечь целиком. Можно сделать из нее котлеты. Аккорд можно поставить часовым при мелодии, а можно вплести в движение голосов. Ю.Н. Холопов, рассматривая пуантилизм Веберна как фактурное явление, указывает на первичность для великого нововенца тех же исходных продуктов, с которыми композиторы имели дело за три века до него.

* * *

В поле речи о музыке Веберна заметна тема его пауз. Среди ходовых выражений о Веберне на одном из первых мест стоит «маэстро тишины». Паузы Веберна тиражировались авангардистами 50–60-х годов как специфический новаторский лейбл. Понимались же эти паузы либо

технически-механистично, как «отходы производства» – следствие концентрации структурных сил в изолированных звуках; либо социально-герменевтически. «Эти тихие пьесы звучат так, как звучала в годы Первой мировой войны канонада в сражении при Вердене, но на расстоянии нескольких десятков километров – как тихий, еле слышный гул, но страшный в своей сущности», – писал в 1930 году Адорно⁵ .

Ал.В. Михайлов, одним из первых задумавшийся о самостоятельном смысле веберновских пауз (и в целом того пространства, которое создается отодвинутостью друг от друга изолированных звучаний), замечательно назвал его «пустотой отказа». «Отказ» Михайлов мыслил, впрочем, все-таки в духе Адорно: музыка «отступает от своей чувственной полноты, она отступает, как перед чем-то страшным»⁶ . Иными словами, пуантилизм (взятый со стороны пауз) был в той же мере последовательной реализацией идей Шенберга, в какой несмолкающим (и повторенным в аншлюсе Австрии, битве при Сталинграде и бомбежках Лондона) эхом Вердена.

Хотя нужна ли эху Вердена тишина? Отголоски страшных битв, да и прочие политические шумы, да и громогласность работающего рынка, в наше время агрессивно перекрывают любые звуки, иначе и нечем объяснить всеобщее повышение уровня децибел.

* * *

Вообще, о паузах, регистровых расстояниях, тембровых перепадах – обо всем том, что считается результатом изоляции звукоточек в композициях Веберна, можно думать как о причине, а не следствии. Ведь не только в опусах зияют пустоты, между опусами тоже. За 35 лет творческой работы композитор создал лишь 31 опус, продолжительность же его пьес обычно не превышает шести минут. Возможно, не концентрация темы в один звук породила веберновскую пустоту, а наоборот: устройство пустоты потребовало того, чтобы произведения стали звуковыми афоризмами и чтобы «слова» этих афоризмов расступились. Не уплотнение структур раздвинуло расстояния между звуками, а давление незаполненного пространства сконцентрировало в изолированных звуках структурную плотность.

Но зачем нужна пустота? Если для вящего напоминания о бурях, бушующих за пределами музыки, если для того, чтобы разместить в опусе гул канонад, то пустота может быть любой – нейтральным вакуумом (как ее, собственно, и поняли послевоенные авангардисты). Но у Веберна она не любая.

Вспомним о том, что (как подметил Ю.Н. Холопов, см. примечание 4) в контурах веберновских пустых пространств угадываются традиционно-сплошные мелодии. Веберновская тишина пронизана силовыми линиями, идущими из музыки прошлого. Так художник, рисующий картину, сам на полотне не отражается, но полотно структурировано его взглядом, его позицией перед поверхностью и перспективой изображаемого.

Веберн оказался более последовательным традиционалистом, чем Шенберг. Учитель утверждал традицию, непосредственно пользуясь ею. Но тем самым лишал ее органики: «нормальные» симфонические формы, вырванные из своей тональной почвы, засыхают. Ученик охранял традицию в тишине «отказа». Он не позволил ей распасться на части и стать собранием композиторских приспособлений. Он дал ей звучать, целостно и подлинно звучать в устроенной для нее тишине; если угодно, молчаливо возродил ее (возродить ее, продолжая говорить ею, невозможно).

За Веберном – в этой его ипостаси – никто не пошел. «Самый-самый» авангардист остался вне авангарда. Композиторы 50-х, искавшие технической новации, проглядели или не поняли его паузы. Позже к смыслу молчаливых расстояний в опусах Веберна пришлось вернуться.

* * *

Смысл их отсылает не к конкретным приметам стиля Бетховена или Шуберта, а к некоторым музыкальным постоянным.

Экспрессивная чуткость музыки Веберна прикреплена к тревогам века, но лишь одной и очень тонкой звуковой нитью. Другие нити тянутся к ликующему волнению чистоты и ясности. Вот типичные пометки в веберновских эскизах: «Снег и лед, кристально чистый воздух <...> цветы высокогорья <...> сфера альпийских роз <...> взгляд в высокогорье <...> свет, небо»⁷ .

Ал.В. Михайлов в еще одной замечательной статье о Веберне⁸ указывал: из стихотворений Стефана Георге (поэта «культового» для Шенберга и его учеников, автора трудных, «закрытых» текстов) Веберн с удивительной последовательностью выбирал самое у него редкое – чистейшую лирику. Но сублимированная трудность лирики – только одна сторона поэтического выбора композитора.

Другая – то, что выбранные Веберном стихотворные тексты часто не что иное как песни; во всяком случае, они сами об этом заявляют. Вот эквиритмический перевод стихотворения Георге из веберновского op.3, № 1 (1908).

Песнь эта для тебя одной:

о кротких рыданиях,

о детских тайнах...

Трепещущим рассветом

она пропета.

В тебе одной

отзвук той песне

найти дано.

Кстати, о паузах. Из перевода, сохраняющего на аутентичных местах все словоразделы и цезуры немецкого текста, видно, как много в музыкальной ткани молчаливых зияний (одним интервалом между словами передается мелодическая слитность, большим количеством интервалов между словами,

делением на строки и интервалами между строками – величина пауз).

«Песенный» выбор делал Веберн и при обращении к текстам другого поэта, тоже ключевого для нововенской школы, Георга Тракля. Вот перевод текста из ор. 14, № 1 (1921):

*Снова над холмом явилось желтое солнце.
Лес просиял, рад глупый зверь,
Бодры егерь и пастух.
Плещет рыба, отражая восход.
Над рыбаком и неподвижной синей лодкой –
Небесный свод.
Неприметно зреют плоды.
А когда вечер тает,
Краски блага и зла растворяя,
Во тьму странник
Шлет печальную песню.
Сквозь мрак ущелья
Спящее солнце мерцает.*

Песнь, посланная странником во тьму... Песнь, пропетая едва заметной полоской трепещущего рассвета «для тебя одной»... Песнь без слушателей или с одним-единственным слушателем (почти так же, как и само творчество Веберна при жизни композитора). Сокровенная песнь звучит в веберновском пространстве тишины.

Образ самого первого его хора (ор. 2, 1908) на слова Георге «Ускользайте на легких челнах» передает соотношение песенных слитностей с «точками» партитур Веберна: ускользящее присутствие, присутствие ускользящего. Песня ускользает и – таким образом – присутствует.

Ясно, что присутствует в этом ускользании не та песня, которая слышна из всех углов повседневного быта, не та, что навязла в ушах, размазалась по жизни наглой, скользкой, всезатопляющей кашей из чудовищного самоварящего горшка, который в сказке не смогли остановить жадные глупцы. Не та песня, которая девальвировала собственную константность.

Ускользя, присутствует другая песня, в которой «всё главное» (так Веберн однажды написал о музыкальной форме).

Если в истории песни искать отзвука или прообраза веберновской «молчаливой песни»>>, то он слышен в юбилеях, экстатических вокальных импровизациях на последнем слоге слова «alleluia», известных с IV века. В юбилеях звучало-то всего по три-четыре звука. Они вились и парили над опорным тоном, никуда от него не уводя, но показывая его сокровенную безграничность во времени и пространстве. Примерно с VII века юбилеи стали подтекстовывать и вневременность парения сменилась силлабическим счетом времени. С тех пор европейская композиторская музыка бесконечно удалялась от стертости временных граней, все дифференцированнее обращаясь с временем звука. И в то же время каждый раз находила условную замену утраченной континуальности новую

мелодию.

Песнь Веберна – тишина – есть безусловное возвращение к «сплошному» времени юбилею. Перед ним-то в строгом послушании и расступаются звуки-точки. Они указывают на юбилею, принявшую обет молчания, чтобы быть услышанной.

* * *

Веберновскую пустоту истолковал в качестве отдельной ценности и взял на вооружение только американский ученик Шенберга Джон Кейдж (1912–1992). Но его события отсутствия музыки (например, хепенинг начала 1950-е гг. «4'33"») «молчат» демонстративно, концептуально, агрессивно и потому очень громко. Зычный накал кейджевского отказа несколько снизили американские минималисты в 1960-е годы. Они заполнили опустошенный опус бедным и нейтральным материалом – повторениями кусочков гамм и простых трезвучий; на таком фоне тематическое изобретательство Карла Черни (1791-1857), знаменитого автора тренировочных этюдов для пианистов, кажется верхом оригинальности. Но как раз принципиальное нежелание оригинальности было тем новаторским шоком, которому подвергли публику минималисты.

В любом случае, выстраивая технику от пауз или от резко выделенных звуковых точек, лидеры послевоенного авангарда упустили восторженную нежность веберновского молчания – молчания хвалы.

В русском переводе (подмечено Ал.В. Михайловым) ключевой для первого вокального опуса Веберна строки Георге «Ускользайте на легких челнах» в конце вдруг вылезает резкий звук «ч». У Георге (и Веберна соответственно) единственный фонетический акцент на этом же месте значительно мягче: *Kahnen*.

Авангард вообще очень русское дело. Ведь почти то же, что случилось с истолкованием Веберна его последователями, произошло у нас значительно раньше с М.И. Глинкой.

1 . *Adorno Th.W.* Die Rezension // *Die Musik*. 1930. № 1.

2 . См. в кн.: *Kirchmeyer H.*, *Schmidt H.W.* Aufbruch der Jungen Musik. Kцln, 1970. S. 68 ff.

3 . Цит. по кн.: *Просняков М.* Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М., 1992. С. 96.

4 . *Холопова В.Н.*, *Холопов Ю.Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М, 1984. С 267.

5 . *Михайлов АВ.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // *Михайлов АВ.* Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М., 1998. С. 119.

6 . Там же.

7 . Пометки в набросках к ор. 22 (1928–1930) цит. по кн.: *Холопова В.Н.*, *Холопов Ю.Н.* Указ. соч. С. 81.

8 . Михайлов А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна //Михайлов АВ. Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 128 и след.

СЛУЧАЙ с Глинкой

С 1983 года пополняется моя копилка фактов непонимания Глинки. Началась она работой над восстановительной редакцией «Жизни за царя» для Большого театра. Певцы самостийно переделывали текст ради удобных им гласных, не желая принимать во внимание автографов Глинки. «Ну и что, что у Глинки?!» – с интонацией «а ты кто такой?!» – победно парировали они. С тех пор в копилку попало много чего. Однажды за обедом у Георгия Васильевича Свиридова с разговора о Римском-Корсакове (очень интересовавшем его в последние годы жизни) соскользнули на Глинку. И я с несколько непропорциональным обеденной обстановке пафосом зазвенела своей копилкой. Свиридов сказал только: «Что вы так огорчаетесь? Глинке-то ничего не сделается».

** * **

В 2000 году отказались от «Патриотической песни» Глинки в роли Гимна России. Тут-то вышеприведенные слова Г.В. Свиридова сами собой истолковались применительно к моменту. Похоже, Глинке и вправду невозможно навредить. Отказ от государственного использования его мелодии пошел ему только на пользу. Ведь если гимн Александрова, по словам его противников, несет с собой память о сталинизме, то к мелодии Глинки за годы ее официального функционирования могли исторически прилипнуть олигархи и дефолт.

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ.

Глинка (1804–1857)

Россия – страна «быстрых разумом Невтонов». Пусть «собственных», но «Невтонов» – носителей западной рациональности. В эпоху эгалитарного образования Невтоны нередко получают скороспелыми, бессистемно-поверхностно усваивающими то, что иноязычные учителя копили веками. Быстрота их разума проявляется в стремлении одним махом перескочить в рациональное долженствование через любые предрассудки, в том числе и воплощенные в образе жизни многих поколений. Не случайно именно у нас привилась идея прыжка через исторические эпохи. Результаты ускоренных модернизаций иррациональными киксами ложатся поперек блистательных планов. А это означает, что реформируется придуманное. «Быстрый разум» изобретает не только планы перестроек, но и перестраиваемую реальность. Сама по себе она словно не существует, поскольку ее язык невнятен. Какие-то темные идиомы. И темпоральность другая: «тише едешь...»

«Умом Россию не понять...» Наша непосредственная самоидентифицированность выражается в категориях, далеких от риторико-логико-юридических установок западной культуры. Самопонимание, на которое надо бы ориентироваться в видах понимания России умом, вряд ли плодотворно искать в текстах теоретического склада. Стоит обратиться к внетеоретичным источникам.

Один из них – русская музыка. Ее, кстати, в России издавна исследуют меньше, чем западную: тоже симптом «быстроты разума», перепрыгивающего через собственную обусловленность. Музыка не может быть не причастна к дорассудочному пониманию. Хотя бы потому, что ее логика и вообще непонятна, а в отечественной традиции реализует себя еще и в таких звуковременных конструкциях, которые разительно отличаются от аналитичных структур, господствующих в западной композиции.

В музыкальных памятниках, где такие отличия сгущены, следует искать ключей к нашему самоопределению. Чтобы указать их, не требуется даже анализа партитур. Как правило, именно эти памятники так или иначе отодвинуты на обочину внимания.

«Быстрый разум» уже в прошлом столетии отодвигал от себя в первую голову «медленное» – стили и произведения, конфигурированные веками, что были до них, а не предчувствуемым и программируемым будущим. В опусах, повернутых к прошлому, музыкальное время течет иначе, чем в футурологически-проективных. Где нет звуковых событий, поражающих слух непривычностью, там не нужно торопиться фиксировать услышанное в памяти и спешить отстраиваться от него, чтобы связать в единый образ моменты сочинения: психологическая скорость процесса невысока. Традиционалистская музыка «медленна» не только во внешнем историческом измерении, но и во внутреннем художественном.

Однако «тише едешь, дальше будешь»...

* * *

«Тихо ехал» М.И. Глинка. А оказался далеко. Настолько, что его музыка нам еще предстоит, ее с нами по-настоящему еще не было.

С наследием Глинки (позволю себе сравнить несопоставимое во всех отношениях, кроме внеценочно-типологического) произошло то, что случилось с застойным СССР, когда было объявлено «ускорение»: утрата самого «ускоряемого».

Композитор, возможно, остался бы в тени плодovitых и успешных современников К.А. Кавоса и А.Н. Верстовского, если бы не харизматический энтузиазм М.А. Балакирева, положившего жизнь на то, чтобы сделать Глинку знаменем национальной композиторской школы и тем самым придать задним числом в сознании публики историческую «скорость» его наследию. Глинкинский проект Балакирева удался. Национальная школа возникла – в очертаниях, совпадающих со структурой наследия Глинки (историческая и сказочная оперы; увертюры на народные

песенные темы; «чужая» музыкальная этнография – от испанской до арабской...). Все это чуть ли не надиктовал Балакирев (и его друг критик В.В. Стасов, автор первой документированной биографии Глинки, 1857) А.П. Бородину, М.П. Мусоргскому, Н.А. Римскому-Корсакову, ими же привлеченным к композиторству вообще и к строительству национальной школы в частности.

Школа появилась, но положенный в ее основание и тем возвеличенный Глинка в каком-то смысле исчез.

Что делать с «Жизнью за царя» – этим «официозным» шедевром – просвещенная публика не знала уже в 1870-х годах. «Борис Годунов» Мусоргского был значительно понятнее: все-таки мальчики кровавые в глазах. Еще понятнее в исторической перспективе «Золотой петушок» Римского-Корсакова: царь признается в любви на мотив «чижика-пыжика» – чем не передача «Куклы»?.. Фонограммы и даже нотного издания «Жизни за царя» в подлинном виде не было весь XX век, нет и по сию пору. Только четыре года (1989–1993) опера шла в Большом театре в полной версии, на аутентичный текст и под авторским названием. Потом – снова «Иван Сусанин», снова покореженная партитура...

Да и вторую оперу Глинки скорее терпят, чем любят; пятно премьерного провала не выведено с блистательной, праздничной, роскошно-остроумной партитуры до сих пор. Постановщики сокращают «Руслана и Людмилу» кто в лес, кто по дрова, – длинно, мол, и чуть ли не скучно. Скоро под видом «Руслана и Людмилы» будут ставить дайджест из каватины Фарлафа и марша Черномора...

Симфонического Глинку на моей не такой уж короткой профессиональной памяти живьем практически не играли, записей не издавали. Лишь недавно В.И. Федосеев записал компакт-диск с «Камаринской» и испанскими увертюрами. Романсы Глинки исполняются много реже, чем даже романсы Варламова, Булахова или Гурилева, не говоря уже о вокальной лирике Чайковского и Рахманинова...

Глинку не «затоптали в грязь», но превратили в формально почитаемый объект: родоначальника национальной музыки и «поэтому» автора гимна постсоветской России. Формальность почитания проявилась в том, что гимн своевременно заменили на советскую мелодию. Впрочем, о глинкинском гимне и в годы официального его функционирования не затухал какой-то вяло-бессмысленный спор. Как будто аристократу, напрашивавшемуся звучать на постсоветских церемониях, сделали громадное одолжение и сожалели о великодушной опрометчивости.

Так разрушается «медленное», когда его «ускоряют». Отстроив от Глинки национальный музыкальный прогресс, перевернули историческую оптику. Глинка не закладывал основ – он их реконструировал; не проектировал будущее, а собирал забытое.

* * *

Обратимся к многотерпеливой «Жизни за царя».

Три венчания, пронизывающие сюжет (дочери Сусанина и Богдана Собинина; самого Сусанина с вечной славой в терновом венце мученика; наконец, первого Романова на царство)... 33-летний ИСус (так композитор сокращал имя главного героя в рукописной партитуре); его полный тезка – приемный сын, который, когда отец принимает мученическую смерть, стучится в ворота монастыря, символизируя воскресение главного героя; троица детей, в эпилоге трижды оплакивающих отца (это скорбное трио, разбитое на три части, упорно выбрасывается в отечественных постановках оперы)...

И еще: немыслимое для оперы – всех ее разновидностей. накопленных за два с лишним века до Глинки – количество хоров. Почему в русских сценах «Жизни за царя» хоры крестьян и ополченцев присутствуют на виду (и на слуху) у зрителей практически постоянно, еще можно объяснить сюжетными причинами. Но удивительно, что поляки задумывают свою политическую интригу (а дело-то секретное, обычно обсуждаемое несколькими посвященными) тоже хором.

Мало того. Хоровые номера, даже самые бытовые (например, крестьяне идут на работу в лес), написаны в рафинированных полифонических техниках, вроде бы совершенно избыточных, – шли бы себе аккордовыми столбами, чай, не баре...

Откуда эзотеричность хорового письма? Откуда столько хоров? И откуда интерпретация событий конца Смутного времени в духе священной истории? Если искать общий ответ на эти вопросы, то возможен такой: из хорового духовного концерта – высшего жанра русской композиторской музыки в конце XVII–XVIII веках. Ко времени Глинки он утратил всякую актуальность, так же как стихотворчество Симеона Полоцкого рядом с поэзией Дмитриева, Батюшкова и Пушкина. Именно эту ушедшую традицию Глинка реконструировал в «Жизни за царя». А вместе с ней и то, что роднило русский духовный концерт с его западным источником и аналогом – ораторией, и то, что их различало.

Оратории не бывает без наработанных еще до появления этого концертного жанра «ученых» техник многоголосия, нормы которых сформированы литургической символикой. Оратория хранила в себе традицию музыкально-богословской экзегезы в то время, когда в других крупных жанрах (прежде всего в опере) утверждалась эстетика чувства, чтобы не сказать тела. Оперное бельканто, в частности, выражает раскрепощенную натуральность дыхания, опирающегося на диафрагму; рожденная в опере и вначале только для оперы техника письма, выделяющая солирующую мелодию, а остальные сводящая к ее аккордовому сопровождению, по-своему апологизирует «телесный» голос.

Русский духовный концерт взял из западной оратории многоголосную ученость. А из духовного концерта она перешла в хоровой пласт оперы Глинки. Но и сольный пласт в «Жизни за царя» принадлежит к оперной эстетике лишь отчасти. В партии Сусанина, особенно в его предсмертной арии из сцены в лесу, слышим аллегорические фигуры (например, мотив

креста), характерные для немецких пассионов XVII–XVIII веков – разновидности ораторий, исполнявшихся на Страстной неделе. «Чужеродные» мотивы так вросли в интонационную пластику крестьянской протяжной песни, что выделить их на слух, если не знать о них заранее, почти невозможно. Остается лишь впечатление монументальной значительности каждой мелодической фразы. Ее можно истолковать как величие народного характера (что и делается). Однако крестьянская песенная интонация, которая символизирует народность, есть также в партиях Антонида или Вани. Но без кодифицированных в западной ораториальной традиции аллегорических вкраплений она не дает масштаба, который выделяет фигуру главного героя так, как в обратной перспективе иконы выделен герой жития.

Объединив исконное русское и давнее европейское, композитор возродил тип события-знамения (единицы реальной истории, непосредственно являющейся знаком объясняющего историю священного текста). Для XIX века это был вполне архивный ход, напоминающий о том, как относились к истории в 1613 году. И хотя сюжет оперы дает прямое указание, какой тип сознания реконструировал Глинка, оперу поняли как политический официоз. За этим истолкованием (и за советским его продолжением, превратившим «славься, царь» в «славься, народ») стояло представление о том, что мысль жестко привязана к идеологическому реквизиту текущего времени. В том числе и носители «свободомыслия» не допускали, что свобода мысли может проявляться в измерении, независимом от текущей конъюнктуры.

Опера Глинки осталась непонятой и в другом отношении. Вернемся к ее жанровым прообразам.

Оратории не бывает без оркестра и сольных номеров. А духовный концерт исключает инструментальное и минимизирует сольное звучание. В этом он наследует православной литургии. Хор в духовном концерте – полномочный представитель храма. Ту же роль играет хор и в первой опере Глинки.

Музыка в опере Глинки говорит не столько об обстоятельствах восшествия на российский престол первого Романова или о подвиге старосты деревни Домнино, сколько о той мистерии власти, которая объединяет царя (медиатора между земным и небесным) и крестьянина (чей подвиг воспроизводит ответственность Божьего помазанника за государство), а значит, о нерасторжимой связи между преходящим и вечным и о постоянной возможности преобразования посюсторонней реальности. Глинка музыкально засвидетельствовал возможность чуда.

Опера о чуде – такое в истории музыки редчайшая редкость. Вагнеровская «Тристан и Изольда» не в счет – в ее сюжет встроено не чудо, а волшебство. Скорее уж речь должна идти о «Тангейзере», «Лоэнгрине» или «Парсифале»: там есть чудеса, но сугубо сюжетные. Что же до создания Глинки, то не только его сюжет включает чудесное преобразование, но и сама опера есть *музыкальная модель чуда*. Ведь сугубо светский жанр сумел

преобразиться в род музыкальной иконописи.

Синтез церковного и светского в опере Глинки возвращает к каноническому состоянию музыки, когда правила композиции обосновывались надмузыкальными (прежде всего богословскими) аксиомами, в том числе и в светских жанрах (ведь последние в европейской профессиональной традиции производны от церковных). Воспроизводится ситуация, сохранявшаяся на Западе до XVII века. Происходит это в контексте, в котором уже нет внемзыкального обоснования правил: нормы композиторского письма апеллируют друг к другу внутри специфически музыкальных языковых систем². Еще полвека, и не будет общезначимых правил композиции, размытых эстетикой нового, которая превращает каждое сочинение в *opus № 1*. А спустя еще век обнажится противоречие эстетики нового: без фундамента общезначимых правил новизна не прочитывается или вынуждена искать себя за пределами звука. В конце 1970-х годов заговорили о «новой простоте», неотрадиционализме, наконец, о возвращении к канону. В 90-х реконструкция доновременного типа композиции оказалась единственным направлением творчества, в котором находит себя историческое сознание, прежде связывавшееся с музыкой исключительно через концепт «нового».

В 1836 году Глинка написал музыку XVII века. И одновременно – 1990-х, а точнее даже – эпохи, которая сейчас только вызревает.

* * *

Можно возразить: сказанное касается «Жизни за царя», а у Глинки есть и другие сочинения. Есть. Например, «Руслан и Людмила» (1842), опера тоже весьма долготерпеливая. Но насколько «Руслан» в действительности далек от «Жизни за царя»? – Ровно на то смысловое расстояние, какое существует между Рождеством и святочными праздниками или (инверсированно) между Масленицей и Великим постом. «Руслан и Людмила» – то же самое по отношению к «Жизни за царя», что «Служба кабаку» по отношению к литургическим текстам в средневековой русской словесности.

Несколько деталей. В «Жизни за царя» есть не поющий персонаж. Это «наш боярин Михаил» – первый Романов. И в «Руслане» есть не поющий персонаж – злой волшебник Черномор. В «Руслане» хоров меньше, чем в «Жизни за царя». Но зато есть герой, который поет хором, к тому же мужским, что, если думать о литургической традиции, особенно показательно. Речь идет о Голове, с которой Руслан встречается на поле, усеянном «мертвыми костями», сразив которую он добывает волшебный меч – средство против жизнехранительной бороды Черномора, о голове, которая оказывается остатком от великана – брата карлика Черномора. И которая поет хором (недаром: великан), тогда как ее брат-карлик вовсе не поет. При этом аналог не поющего волшебника – царь – в первой опере представлен как раз хоровым маршем. То есть волшебные братья из «Руслана» (не поющий карлик и поющий хором великан) есть трагестированно-раздвоенный царь. При этом Руслан, побеждающий обоих

волшебных братьев, делается перевернутым аналогом Сусанина, отдающего «жизнь за царя»...

В оперном наследии Глинки воспроизведен давний баланс молитвы и смеха³. «Руслан и Людмила» – своего рода аристократическое скоморошество; тогда как «Жизнь за царя» – государственно-историческая литургия.

Так что и в 1842 году Глинка написал музыку сразу XVII и XXI веков.

* * *

Ни славянофилы, больше заботившиеся о мурмолах и народных песнях, чем о знаменном распеве и духовном концерте, ни просвещенные либеральные почвенники – члены «Могучей кучки» не поняли реконструктивной революции Глинки. Прообразы, к которым он обращался, были не в ходу: они казались не просто архивными, а архивно-маргинальными. Можно представить себе, насколько диким тогда показался бы (если бы композитор успел его осуществить) глинкинский замысел последних лет жизни: «повенчать» древнерусский церковный распев со средневековыми западными техниками многоголосия. Копаться в такой пыли, к тому же «интернациональной»... Этого не могли оценить ни адепты европейской музыкальной цивилизации, ни радетели русской старины.

Только в 1970-е годы проект Глинки осознан как актуальный (см. ниже, в частности, о жанре «музыкального средневековья» в творчестве Арво Пярта).

1 Этому примечанию грозит непомерный объем. Ограничусь несколькими симметричными фактами. Первое в мировом музыкознании фундаментальное исследование о Моцарте было создано нижегородским помещиком и скрипачом-любителем А.Д. Улыбышевым (издано на французском в Москве в 1843 г.). В XX веке в России вышло еще десять объемистых книг о Моцарте. Первое исследование о Глинке, которого нередко называют русским Моцартом, датируется 1911 годом, и это не монография, а очерк в многотомном труде (Н.Ф. Финдейзен. Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России. Вып. 1–6. СПб., 1903–1911). Впоследствии Глинка удостоился шести развернутых публикаций (последняя датируется 1987 годом, в то время как последний труд о Моцарте вышел на русском в 1993 году). Еще два симметричных факта. У нас о крупнейшем нашем композиторе Сергее Танееве (1856–1915) в XX веке вышли только три монографии, а о творчестве «не нашего» Рихарда Штрауса (1864–1949), сопоставимого с Танеевым по месту в традиции, российские ученые выпустили четыре труда.

2 Если вплоть до начала XVIII века в теоретических трактатах изложение правил композиции начиналось с положений о мировой гармонии, с математических формул движения планет и с теологических

истолкований числовых значений музыкальных интервалов, то в XIX веке типичным зачином инструкций для композиторов стали отсылки к акустическим данностям (например, к обертоновому ряду) или к гамме и ее структуре.

3 Сегодня высокая музыка пытается вернуться к канону. Если это станет ведущей тенденцией, то аналоги «Службы кабаку», производимые весь XX век индустриальным способом (и внутренне давно уже каноничные – следующие жестким надындивидуальным нормам), избудут наконец агрессивную рыночную назойливость (при этом, возможно, отнюдь не потеряв в статистике доходов) и встанут на свое традиционное место – место праздника после поста.

Контекст (конспективно).

Тело сегодня – главная виньетка на визуальных обоях культуры и главный герой разнообразных культурных сюжетов. К телу апеллирует рынок в самых разных своих секторах (от рекламы потребительских продуктов до спортивных шоу); существует культ медицины; тело легально обнажается, в том числе и в речевом жанре (публичные обсуждения тем секса и эротики). Значит ли это, что в культуре «потерян стыд»? Стыд и обнажение впервые связаны друг с другом в Ветхом Завете. Связаны они в нем еще и с самосознанием (лишь вкусив от древа познания, Адам и Ева осознали свою наготу). Стыд обнажения – проекция самосознания человека (вместе с телом как бы обнажается душа, сосудом которой тело является). Нынче содержание стыда другое: стыдно показывать не тело, а показывать недостатки тела (проблема целлюлита и перхоти). По мере обнажения тела маскируется **лицо**: макияжем, доходящим до рисунков на лице; темными очками, скрывающими взгляд, акцентировкой рта, зубов – входа в телесную утробу, расположенного на лице. Влекущее стоматологическое благополучие изредка нарушают, чтобы символически «запереть» публично-зримый вход в телесную утробу и тем самым вернуть внимание лицу (и личности). Один из диджеев телевизионной «Программы А» в середине 90-х приковывал внимание зрителей к своим словесным эскападам щербатой улыбкой. В той же телепрограмме выступал шведский джазовый певец, зубы которого были заточены конусообразно, как у вампира (каковым он якобы и являлся, впрочем, безобидно пробавляясь лишь собственной кровью). Эстрадный певец Шура все годы своей карьеры избегает протезиста, зияя отсутствием одного из самых заметных передних зубов (пародисты любят его изображать: для этого достаточно укрепить во рту черную фиксу). Манера пения Шуры отзывается той же аномально-«истинной» ранимостью-смелостью, как его улыбка.

СЛУЧАИ с физиологией пения

Приемные экзамены. По коридору вперед-назад уже минут сорок ходит

абитуриент-баритон – лицо потное, широкое, фигура приземистая, плотная. Время от времени останавливается и, глядя куда-то внутрь себя, пробует опору голоса: «са-ло...ма-сло...са-ло...ма-сло...»

* * *

Приемные экзамены. Вокалиста просят спеть гамму. Безмерно форсируя громкость, поет на одном и том же звуке: «до – ре – ми – фа – соль – ля – си... Дальше не могу – слишком высоко, голос сорву».

ПЛОТСКОЕ И ПЛОТНОЕ. ПОНЯТНОЕ И НЕПОНЯТНОЕ

Вспомним шутку Ф.М. Гершковича о Родионе Щедрина – «Кабалевском XX века». Что отталкивало в двух по-разному советских композиторах пуриста великого искусства? Вероятно, адаптивность их сочинений. Кабалевский – это адаптированный к агитпропу XIX век. А Р. Щедрин (в трактовке Гершковича) – XX век, адаптированный к среднесоветской интеллигенции, с ее Хемингуэем, «Возьмемся за руки, друзья» и смутным представлением об истории культуры.

Искусству официальной советской эстетикой вменялась понятность. Д. Кабалевский сочинял, имея в виду восприятие пионера. Р. Щедрин (если придерживаться оценки Гершковича) – инженера¹. Вспоминается стишок из учебника болгарского языка: «...И пионеры, и инженеры / Всички се борят за мир». Передовой музыкальной общественности понятное представлялось достоянием пионеров и инженеров. Напротив, непонятное переживалось как знак художественного избранничества. Ведь высшей ценностью в сознании, ангажированном будущим, было обещание грядущих перемен – по определению неясных.

Впрочем, с понятным и непонятным в музыке не все так просто².

* * *

Строго говоря, мы не понимаем (не в состоянии перевести на язык понятий) даже самые популярные сочинения. Проведите эксперимент: попытайтесь сказать себе, что вы поняли, например, в «Лунной сонате» Бетховена. Дальше тривиального перечня эмоций (притом тех же, что в случае «Полонеза» Огинского) вы не продвинетесь. Как писал выдающийся музыковед Ханс Хайнрих Эггебрехт, «понимание музыки -абсолютно невербализуемое, насквозь чувственное понимание. Оно осуществляется как игра, определяющая смысл, исходя из правил самой игры. К примеру, звук в тональной мелодии определяется через его интервальную связь с предшествующими и последующими звуками, его место в метрической структуре такта или группы тактов, его ритмическую позицию и т.п. и сам принимает участие в определении смысла других звуков. Этот процесс дефинирования смысла очень точен и вместе с тем сверхсложен... Слушатель соиграет играемому и становится идентичным слушаемому; в музыке и в слушателе происходит одно и то же: самоопределение

чувственного смысла»³ .

Вместе с тем существует чувство понятности: «Лунную сонату» все как бы понимают. Чувство понятности обеспечивается архетипическими корнями того «играемого», которому «соиграет» восприятие. Корни – биогенны.

* * *

Что такое пение? Человек выдыхает себя в окружающее пространство, он разверзает себя, посылая свое внутреннее, воплотившееся в звук, в предельную даль, к горизонту⁴ . Музыка связана с человеком непосредственно – через голосовые связки. Один регистр звучит их расслабленностью, другой – напряжением. В точности интонирования (удержании стабильной высоты звука) выражается контроль сознания над мышечным усилием и инерцией дыхания. Акустическим сколком главных координат и состояний тела являются интервальные различия звуковысот и направлений звуковедения⁵ .

Ритмическая регулярность/иррегулярность коррелирует с витальным хронотопом. Недаром первоначальными ударными инструментами были поверхности человеческого тела: ступни в шаге и прыжке озвучивали асимметрию верха и низа, хлопки ладоней акустически воплощали симметрию левого-правого и их стянутость к центру.

Человек изначально поет и играет самого себя, и себя же самого он слышит. Но на биогенном фундаменте возводятся символические постройки.

* * *

В древнегреческой, индийской или китайской музыкальной теории звуки включались в классификационные таблицы наряду с элементами мира, субстанциями организма, календарными сезонами, сторонами света, условиями общества, этическими качествами, цветами спектра, видами пищи и т.д. Музыка вписывала человеческое тело в макрокосм и сама была подобием того и другого.

В богослужбном пении христиан мелодические формулы рождаются в одухотворенном словом дыхании. Недаром не существовало их точной (точечной) нотной записи: на жизнь и смысл дыхания можно лишь символически указать.

В европейской композиции дыхание церковного распева редактировалось богословской математикой. Звук стал дышащим числом.

В высоких жанрах светской музыки, известных с готических времен, число уже не столько дышало, сколько церемониально двигалось: танцевало, играло в комбинаторные игры, принимало куртуазные позы.

Новое время истолковало движущееся музыкальное число как физический объект, который подчиняется законам гравитации и механики. Это истолкование называется тональностью. Все другие виды музыкального движения охватываются понятием модальности (также неомодальности).

* * *

В модальности звуки не столько субординируются, сколько координируются. Изменчивая субординация возникает только на микрофазах живого процесса перехода от звука к звуку, на участках сцепления ближайших звеньев. Сцепления одного-двух интервальных ходов образуют попевки, набор которых составляет словарь того или иного модального языка.

Модальность держится не на отвлеченных ступенях гаммы, но на конкретных попевках. Мнемоническими схемами их наборов являются звукоряды (модусы). Звуковое пространство имеет определенные в каждом модусе центр, границы и направления, которые картографируют «обжитую» попевками регистровую территорию, основные пути и вехи на путях этого «обживания».

В модальных музыкальных языках формируется свой потенциал искусства высокой сложности. Например, можно в ходе длительного процесса постепенно исчерпывать попевочный фонд модуса и проявлять соотношение его центра и границ (так устроены профессиональные инструментальные импровизации в индийской раге или азербайджанском мугаме). Слушатель знаком с тем или иным традиционным модусом и способен оценить искусство музыкантов быть изобретательно подробными и в то же время не отклоняться от канвы рассказа.

* * *

Если модальность преимущественно координирует звуки, то тональность преимущественно субординирует их. В ней есть точка покоя (тоники), уход от которой требует импульса (доминанты) и означает рост неравновесия и напряжения. Возвращение к тонике неизбежно, как неизбежно падение яблока на землю. Тональной гравитации подчиняется всё, в том числе длительности. Есть сильные доли такта, есть слабые; заключительная тоника на слабой доле невозможна. Перенос субординации тоники-доминанты, консонанса-диссонанса с одних звуков, созвучий и долей метра на другие, игра с их однозначностью и неоднозначностью, их воплощение в функциях формы, создание малых и больших инерции ожидания и их нарушение – почва высокой сложности в тональной музыке.

Несмотря на свою «естественность» (в смысле классической физики и механики), тональность хрупка. Ошибочно полагать, что если современная эстрадная песенка звучит вроде бы в обычном мажоре, то с тональностью все в порядке. На самом деле аккордовые формулы тональности в поп-репертуаре давно уже ведут себя не гравитационно, а геометрически, как попевки, размещаемые в пространстве модуса. Это не тональность, а неомодальность. Неомодальность еще слышнее в рок-музыке, в которой привычные тональные аккорды служат проекцией пульса ударных и заполняют пространство между акустически выпяченными риффами бас-гитары и импровизациями солиста (соло-гитариста или певца).

* * *

Атональные системы авангарда заменяют субординацию сил координацией конструктивных элементов. Координация сочиняется композитором. Звук превращается в «голое» число.

Не «мировое» или «божественное», не дышащее или движущееся, а инженерно-техническое, модельно-чертежное. Биогенная основа звуковысотных и ритмических различий преодолевается, поскольку мешает астральной чистоте вычислений.

* * *

Музыкальные языки, возникающие при символическом «окультурировании» биогенной основы, фундаментально различаются по следующему критерию: в какой мере «счищена» или не «счищена» со звука артикуляционная оболочка. Помимо высотной позиции и длительности, зависящих от дыхания, голосовых связок и мышц гортани, существует еще артикуляционная фактура звука. Визг (культивируемый в так называемой пекинской опере) или хрип (отработанный в песнях В. Высоцкого), игра на струнах смычком, создающая ощущение плавного и влажного звучания, или щипком, отрывистым и сухим, – эти качества могут приниматься за факультативно сопутствующие или за органически неотъемлемые, такие же обязательные, как высотная позиция или длительность звука.

Тувинское горловое пение ни с чем не спутаешь, когда поет народный исполнитель (а он умеет петь сразу двумя голосами), и не сразу опознаешь, если то же самое двуголосие будут петь два оперных певца.

Джазовые (они же «грязные») тона навсегда сохранили в себе память о расстроенных пианино, на которых импровизировали безымянные музыканты-поденщики в американских питейных заведениях 1880-х годов. «Разбитая» артикуляция породила джазовую эстетику «надтреснутого» чувствования, в котором печаль сопряжена с иронией, праздничный кураж – с цинизмом, гимническая просветленность – со скепсисом.

Если выписать нотными строчками то, что играет бас-гитара в рок-группе, и двух-трехзвучные попевки, которыми оперирует якутский шаман, получится почти одно и то же. Но суть и рок-музыки, и шаманского камланья – не в высотных позициях звуков, а в специфическом звуковом осязании.

Артикуляция – не только слышимая, но и *осязаемая* телесность звука: самая «плотская» его *плоть*. Членораздельные высота и длительность, отталкиваясь от психосоматических состояний, апеллируют к дисциплине интеллекта. Артикуляция – нет; ощущения колющей боли или мягкого поглаживания, рвущий горло хрип или обволакивающая пелена гулкового звона не нуждаются в выверенном градуировании, чтобы заметно отличаться друг от друга.

В европейской композиции действовало стремление к артикуляционной «бесплотности». Оно задавалось линейным нотным письмом,

исчерпывающе передающим высоты и длительности, но не приспособленным для учета артикуляционных качеств. Специальные указания штрихов (стаккато, легато, смычком, щипком и т.п.) содействовали не столько записи артикуляции, сколько выравнивающему огрублению ее богатства.

* * *

Для понимания вербальных языков все равно, из какого звукового материала строятся оппозиции, гарантирующие членораздельность. Недаром Роман Якобсон называл фонемы «отрицательными дифференциальными сущностями», – собственного смысла «а» или «н», открытая гласная или носовая согласная не имеют. Иначе в музыке. У артикуляции, высоты звука, длительности есть свой собственный и трудно устранимый смысл.

При этом артикуляция не может самостоятельно, вне хоть каких-нибудь звуковысот и длительностей, стать субстратом членораздельности. А высоты и длительности могут; они в самом теле человека первично градуируются регулярностью пульса и дыхания.

Авангард возвел членораздельность звуковысотных и ритмических отношений в ранг высокой абстракции, забывшей о собственных чувственных корнях. Получилась *непонятная бесплотность*. И он же, когда в мире высот и длительностей уже не осталось величин, которые можно было бы продолжать делить, обратился к артикуляции и попытался выстроить абстракцию из нее, отделив ее от ритмически-высотных качеств звука. Получилась *плотная непонятность*.

Уже первые опыты итальянских футуристов, авторов шумовой музыки и идей шумового оркестра (1910-е гг.), настежь открыли двери осязанию звука. Но иррациональным броском в открывшееся пространство музыка не кинулась. Она прошла туда по привычной интеллектуальной струнке, представленной открытиями композиторов нововенской школы (в период с 1905 по 40-е гг.) – Арнольда Шенберга, Альбана Берга, Антона фон Веберна.

* * *

Идея нововенцев состояла в освобождении звукоряда от тональных тяготений. В результате возник мир, в котором возможны процессы без энергетического импульса. Тонкая экзальтация и рафинированная странность интонационной жестикуляции серийной композиции противопоставляют телесным рефлексам слуха невесомую пластику душевного движения, увиденного словно из глубины его бесплотной поэтичности.

В додекафонии из звука испарилась физическая плотность, но витальная пластика движения все-таки осталась. Так в невесомости меняется моторика, но узнавание человека в космонавте, который перемещается перед телекамерой в отсеке корабля, проблемы не представляет.

В наследнике додекафонии – сериализме – идея серии была распространена на длительности, громкостную динамику и, наконец, на артикуляцию. Для каждого аспекта звучания создавался свой ряд. Например, в пьесе Карлхайнца Штокхаузена «Перекрестная игра» для фортепиано, гобоя, бас-кларнета и ударных (1951) сочинены отдельные ряды для высотности, ритма, громкостной динамики, тембра, регистра, артикуляции, количества взятий тонов, плотности звучания и других параметров. Объединены разнородные ряды, в свою очередь, рядом-матрицей, который структурирует отношения между всеми параметрами.

Тут уже не до пластики, пусть даже очень условной и метафорической. Звук утрачивает целостность. Перед телека мерой в отсеке орбитальной станции мы видим не парящего в невесомости космонавта, а сплывающиеся и расплывающиеся флуктуации волос, зубов, пальцев, внутренних органов... На месте единого звука утверждается не менее семи различных «звуков», из которых один обладает только высотой, другой – только длительностью, третий – только штрихом и т.д. То, что звучит как точка, есть внутри себя многоточие. Единство звука, при его акустической неустранимости, логически упраздняется. Членораздельность музыкального языка с уровня высотных различий перемещается в микромир параметров. Непосредственно же слуху является череда звучащих событий, различающихся гаптически, как изменения плотности и рассеяния в пространстве исполнения и восприятияб .

Если звуковысотные отношения и ритмические прогрессии растут из напряжений голосовых связок, из биогенной «математики» пульса и дыхания, то звукоплотности, к которым через числовое абстрагирование пришел послевоенный авангард, обходным путем возвращают музыке тело. Но тело возвращается глухим и слепым. Из всех органов чувств работает словно одно только осязание. Высота и длительность звука маргинализуются.

* * *

В фольклоре, джазе, рок-музыке артикуляционные эффекты существуют без всяких вычислений. Избыточность расчета довольно быстро осознал и авангард. Плотность будет плотной или разреженной, светлой или темной и т.д. при любом способе ее создания.

Для оперирования плотностями не обязательна точная нотная запись. А значит, и жесткая форма. Уже в конце 1950-х годов на смену просчитанной сериальной структуре приходят мобильные формы, основанные на игре случая (так называемая алеаторика, от alea – игральная кость). В пьесе Франко Донатони (род. в 1927 г.) «Для оркестра» (1963) оркестр и его отдельные группы играют без сквозной партитуры, по 20 нотным таблицам-схемам, подчиняясь жестам автора, который принимает участие в исполнении. Музыканты должны не только играть, но, по указанию автора, стонать на гласной «а» и читать вслух названия нот. Посреди композиции,

после того как проиграны 12 (из 20) избранных на сей раз автором таблиц, весь ансамбль, включая Донатони, уходит со сцены. Однако примерно через минуту музыканты, не переставшие играть, возвращаются на свои места и доигрывают оставшиеся 8 таблиц.

Следующее решение: отдать произведение на волю импровизирующих исполнителей, вручив им, например, коротковолновые радиоприемники и предписав заняться ловлей в эфире шумов, обрывков речи и музыкальных фрагментов (так – в «Коротких волнах», 1967, К. Штокхаузена). Это было названо индетерминированной композицией.

По-своему оптимальна условная графическая запись. Ее стрелки, параболы, объемы, кляксы расшифровываются со сколь угодно большими допусками, но и предназначены не столько для исполнения, сколько для рассматривания. Партитура, музыке уже, в сущности, не нужная, эстетизируется как экспонат музея письменности. Джон Кейдж еще в 1960 году устроил в Нью-Йорке выставку такой музыкальной графики.

* * *

Мобильные формы, графические партитуры - манифестации «непросчитанности» музыки. Но как удержать не вычисленную, неструктурированную звуковую плотность в горизонте речи? Одним способом – «упаковать» ее во внешнюю музыку членораздельность.

В роли смысловоздатчика с 1950-х годов активно использовалось комментирующее авторское слово. Но оно не вполне эффективно. Не каждый слушатель будет вначале читать о музыке, а затем ее слушать. Ходовой поясняющей «упаковкой» для непонятных плотностей стало синхронное исполнению музыки сценическое действие.

Еще в начале 1960-х Маурисио Кагель (род. в 1931 г.) в органной пьесе «Добавленная импровизация» строил кульминацию так: органист локтями ложится на клавиатуру (получается сплошное звуковое пятно), ассистенты конвульсивно-часто меняют регистры (и пятно хаотически пульсирует), затем все трое хватаются за руки и экстатически галдят...

* * *

А ведь казалось, что базовый проект европейской композиторской музыки, явленный ее первоначальными жанрами – обработками литургических мелодий, – реализован. Все «плотское», физиологически и антропологически «низшее» из музыки удалено. Авангард стал уже было самой идеалистической формацией европейской композиции. Но одновременно - самой материалистической, поскольку за частицами звукового микромира и их акустическими комками-плотностями не стоит никакой культурной символики⁷ – так же как за микрочастицами вроде мю-мезона (в отличие от облаков или моря) не брезжит метафорический смысл. Именно поэтому авангарду пришлось искусственно метафоризовать и символизировать собственный язык.

Внедрение в музыку сценического действия служило этой вторичной

символизации. Авангард повернул к понятности: учился переводу с собственного на другие языки.

Хепенинг и инструментальный театр не только визуально поясняли акустические события, но еще и погружали их в атмосферу таинственно-серьезного действия – придавали им ритуальный смысл. В свою очередь, ритуальность начала работу по «разоблачению» непонятных плотностей. Ведь ритуал целостно-самоценен, музыка в нем ведущих позиций не занимает. Зачем же ей оттягивать внимание на какие-то свои плотные непонятности? С большим успехом впишется в ритуальное действие пара простых попевок с обнаженными биогенными резонансами.

Здесь берет начало минимализм – долгие процессы регулярного повторения «бедных» мелодико-ритмических паттернов. Символики им не занимать, поскольку дыхание, пульс, другие спонтанно ритмичные виды моторики как были, так и остались стимулом сразу и телесного, и космического, и интериоризирующего, и экстазирующего переживания.

* * *

Итак, «другой язык», на который можно перевести плотно-непонятные предложения авангарда, нашелся внутри самой музыки, и притом язык естественно понятный – плоть от плоти (акустическая от телесной). На последней границе авангарда музыка обратилась к неоархаике, модной на рубеже XX и XXI веков. В литературном или кинематографическом мейнстриме наблюдается ироническая и/или ценностно индифферентная ахрония. Демаскировка фатальной компилятивности творческого самовыражения соседствует в нем с увлеченным виртуозным смешиванием разнородных культурных клише⁸. Языческая литания бесконечных подобий слипается с каскадирующей университетской образованностью: мы вам напишем детективтриллер-антиутопию из Чехова, сказания о Гильгамеше, Набокова, фольклорных быличек, Джойса, Рамаяны, христианства, оккультизма, постструктурализма, мифов народов мира и мировой паутины – догадайтесь, что откуда взялось. К жизни постмодернистская угадайка относится как к карнавальному пугалу, безобразному и нестрашному, символически терзаемому и сжигаемому. Метафизической озадаченности жизнь и смерть, легко переходящие друг в друга, не вызывают.

В музыке же то, что опознается как неоархаика, метафизически заряжено. Тут опять-таки дело в биогенной основе музыкального языка. Пульс не бывает двусмысленным и ироничным. В нем – достоверный опыт универсального порядка. Сбой его регулярности вызывает безусловное физиологическое со-чувствие и подлинную эсхатологическую тревогу. Постмодернистская деиерархизация, спустившись к простому «ля», рассыпается, будто ее и не было. Можно развернуть это «ля» в шаманский напев, в баховский хорал, в шубертовский экспромт⁹, вообще во все, что музыкально состоялось, но вместе с камертонно ясной точкой отсчета будет слышна живая метафизическая вертикаль. Интеллектуально играть в

эфемерность жизни и в привычку к смерти в музыке, очищенной от абиотичных технических экзистенций, не получается¹⁰. Такая музыка если и имеет перспективу, то одну: новое преобразование, какое когда-то пережил космос древних культур.

Конечно, ее можно растащить по кусочкам, смешать с высокотехнологичной попсой, сделать из нее блок-бастер коммерческого оккультизма. Но это – не ее собственная перспектива. Это – одна из вполне реальных перспектив культуры.

С другой стороны, есть у музыки сила сопротивления. Куда бы она «вместе со всеми» ни шла, она бережно сохраняет альтернативы историческому ходу вещей. Потому слушают ее великие творения с щемящим чувством неутраченности утраченного.

1 . Профессор консерватории Юрий Николаевич Холопов, когда хотел указать меру позора ученику, не узнавшему сыгранное сочинение, говаривал: «Да ведь это каждый инженер знает». В 70-е, когда мне доводилось слышать эту реплику, инженеры были социальной категорией с весьма определенной культурной физиономией (ее музыкальные черты формировались прежде всего бардовской песней).

2 . Проблему понимания музыки начали исследовать в 1970-е годы. Тогда появились два первопроходческих сборника: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Aesthetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, 1973; Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg, 1975.

3 . См.: Eggebrecht H.-H. Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse. Wilhelmshaven, 1979. S. 267–269.

4 . Между прочим, фольклорные певцы всегда поют громко, исключение – некоторые специальные жанры, например колыбельные; ориентация на громкое в оперном bel canto трансформировалась в требование полетности голоса – даже тихое звучание должно достигать галерки.

5 . В якутском фольклоре есть шуточная песня, повествующая о неудачном сватовстве престарелого жениха к юной невесте. Песню поет один певец. Партию жениха он исполняет от звука, который находится октавой ниже, чем опорный звук партии невесты. При этом ритмически ригидные мелодические ходы жениха идут вниз (к «земле», связанной с концептами «старость» и «смерть»), тогда как ритмически оживленные попевки невесты – вверх. Самое интересное в этой мелодии – это, конечно, интервал между «женихом» и «невестой». Октава (самый широкий интервал в напеве) их разделяет, оставляя одного внизу, а другую вверху, но и соединяет (ведь октава – предельный консонанс, ее легче всего спеть чисто), так что ясно, что речь идет о паре, хотя и не состоявшейся. И ведь все эти смыслы непосредственно растут из голосовых связей.

6 . «Скорость, с которой звук из одного громкоговорителя перемещается в другой, в настоящее время стала такой же важной, как была когда-то

высотность», – говорит К. Штокхаузен. Цит. по статье: *Просняков М.* Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus.* К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М., 1992. С. 97.

7 . Именно биогенные музыкальные языки оказались способными вобрать в себя символику соответствующих культур. Простые примеры вроде распространенной в барочном композиторском письме риторической фигуры анабазис (гамма наверх), означающей, помимо аффекта радости, вознесение Христа (и в духовных сочинениях использовавшейся при соответствующих текстах), говорят о многом. Впрочем, удивляться особенно нечему. Как показал В.Н. Топоров в статье «Пространство и текст» (в сб. «Текст: семантика и структура». М, 1983), фундаментальные мифологические представления коренятся в первичном телесном опыте.

8 . См., в частности: *Мясников В.* Экономика мейнстрима; *Роднянская И.* Гамбургский ежик в тумане // *Новый мир.* 2001. № 3; *Голышко-Всильфон Д.* Пастиш // *Искусство кино.* 2000. № 10.

9 . Описывается судьба, правда, не «ля», а «ми» в кантате Владимира Мартынова «Ночь в Галиции» на тексты В. Хлебникова (1996). В начале кантаты «ми» звучит в открытых вокальных кликах «а-а», «о-о», «у-у»... Постепенно из унисонного повторения вырастает «мировое древо» аскетически-экстатичного попевочного многоголосия, которое в «утреннем» финале кантаты расцветает баховски-шубертовским величавым и мягким благозвучием.

10 . Так же точно не получается *играть* в пытку с живой плотью; при любой степени игривости палача мучительство оказывается настоящим.

СЛУЧАИ с недоуменной мимикой

Концерт в Доме композиторов. 1975 год. Премьера сочинения Владимира Мартынова «Музыка для фортепиано, контрабаса и ударных». Заболел «свой» контрабасист – Анатолий Гринденко. Уговорили сыграть консерваторского преподавателя по классу контрабаса – хорошего музыканта, но не способного управлять своей мимикой. Такое бывает: любое странное звучание произвольно и отчаянно отражается на лице. Для нашего контрабасиста глубоко странным было то, что в композиции так мало нот. И вот он на сцене: водит смычком, держит паузу и то сморщится, то скорчит недоуменную гримасу, то, как бы извиняясь, пожмет плечами. Комизм ситуации сочинению, однако, не повредил. Неконтролируемой актерской игрой исполнитель подтвердил эстетическую веру в обязательную непонятность новой музыки.

* * *

Позднейшая травестия той же ситуации. Большой зал консерватории. 2000 год. Престижный концерт (в которых уже иногда исполняют Мартынова) с участием прославленного Ю. Башмета. Современным

«звездам» некогда репетировать. Солист посмотрел дома свою партию и про генеральные паузы и другие ансамблевые неожиданности «Листка из альбома» (1976), который предстояло играть, ничего не знал. И вот на сцене артист так ошарашенно оглядывался вокруг, так задавал взглядом (чуть ли не залу) недоуменные вопросы, как будто умолял объяснить ему, что происходит. Сочинения уже никто не слушал – дивились поведению любимца публики. Аплодисменты зависли в глубоком и неплодотворном недоумении: непонятность перестала быть эстетическим достоинством.

Контекст (конспективно).

Индейцы, которых опрашивал Леви-Строс, говорили: «Кто не раскрашен, тот просто глуп». **Зрелище** идет сразу после «хлеба» («Хлеба и зрелищ!») и в качестве активной связки между «пришел» и «победил» («Пришел, увидел, победил»). На время восторжествовал принцип «в начале было слово». Но зрелище побеждает. Сперва – благодаря кино, начавшемуся как «великий немой», а затем – телевидению, на котором так не любят «говорящие головы». И сам зритель становится косноязычным зрелищем (ср. ток-шоу с участием «простых людей» в студии).

АЛЕКСАНДР БАКШИ

Одним из направлений радикального послевоенного авангарда был инструментальный театр. Сегодня его эстетика используется лишь фрагментарно, в качестве эффектной приправы¹, да и мало кем. Есть, кажется, лишь один композитор, упрямо ему приверженный и в 80-е, и в 90-е. Это Александр Бакши. Разумеется, он может писать разную музыку². Но «для себя» (для неприкладного композиторства) он избрал инструментальный театр. Решение, известности не сулящее³, и это – в пору, когда раскрученность и успешность непосредственно вошли в понятие таланта.

В объяснение такого несвоевременного упорства ссылок на индивидуальный выбор художника недостаточно. Допустимо полагать, что действуют и потребности самой культуры. Видимо, пока что инструментальный театр еще не вполне «отработан» – проект, им обозначенный, лишь частично воспринят жизнью.

* * *

В 1739 году композитор, ученый и писатель Иоганн Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер» рекомендовал: «Скрипач, играя симфонию фурий, должен вертеться и раскачиваться как бешеный». Столетием раньше выдающийся математик и теоретик музыки Марин Мерсенн утверждал: «Что видят глаза, то слышат уши». А за три века до Мерсенна тогдашние модернисты – Гильом де Машо, Филипп де Витри – экспериментировали в области музыки для глаз: эмблематических фигур, сложенных из выющихся

нотных станов. Их можно было пытаться сыграть, но предназначены они были в первую очередь для разглядывания.

Музыку надо видеть. Да мы и видим ее постоянно, только редко осознаем это.

Церковные жанры, из которых выросла европейская композиторская музыка, имеют дело с храмовой вертикалью, воплощенной в архитектурных формах и в структуре иконостаса. Именно потому, что музыку видят в пространстве, подчиненном вертикали, в котором направление вперед-назад несущественно, время в ней статично. Каждый следующий сегмент напева не выводится по причинно-следственной цепочке из предыдущего, но вместе с ними указывает вверх (на слово, которое поется, или, в многоголосии, на главную, каноническую, мелодию – носительницу догматического текста).

Иначе останавливает время пленэр, обживаемый с XVII века ансамблевыми дивертисментами и кассациями, серенадами и танцевальными сюитами. Широта ландшафта предрасполагает к переключкам инструментальных групп. Куски времени отвечают друг другу эхом, как симметричные блоки строительной конструкции. Музыкальный процесс исчисляется категориями дальше/ближе, левое/правое. Время нужно только для того, чтобы показать в звуке реальную пространственную перспективу. Или, когда принцип эха применяется в концертной или домашней пьесе для одного инструмента (в виде террасного перепада громкости при повторе частей), – создать иллюзию нескольких пространственных планов, тогда как слушатель видит единственный.

Время может исчезать в пространстве, но и пространство – во времени. Последнее типично для симфонических кульминаций. Оркестр разделен на инструментальные группы; их рассадкой (и соответствующими жестами дирижера) очерчена топография сцены. Но в моменты кульминаций, когда оркестр становится монолитной силой, звучит движение без внешних координат, от абсолютной причины к абсолютному следствию. Слушатель, находящийся в зале, видит подиум, расцвеченный здесь – благородным лаком виолончелей, там – медью труб, а слышит не привязанную ни к чему зримому телеологичную устремленность музыки.

До XX века отношения зримого и слышимого в музыке, как правило, не сочинялись. Ревизия традиционного понятия музыки, которая началась в XX веке, заострила внимание композиторов к неприметному, «само собой разумеющемуся», в их искусстве. Проблемой стало и соотношение видимого пространства исполнения и слышимого времени сочинения. Появилась пространственная музыка⁴, появился инструментальный театр.

* * *

Инструментальный театр – это театр без литературы. В нем инструменталист или певец играют самих себя, а не перевоплощаются в неких внемузыкальных персонажей.

Роли исполнителей в инструментальном театре отталкиваются от того, на

каких инструментах, как и что они играют. Ведь тесситура, тембр и штрих фатально семантически. На секунду представьте себе хана Кончака, поющего фальцетом, – дело, возможное только в пародии. Бас в музыке, вождь-военачальник в народе одинаково основны. Они в некотором смысле одно и то же. Но раз так, то не только бас может сыграть роль Кончака, но и Кончак – роль баса. Эта инверсия и даст инструментальный театр,

Обратимся к сравнительно простому примеру. Состав фортепианного трио предполагает заведомый конфликт двух тембров: певучего (скрипка и виолончель) и сухого, ударного (рояль). В одном из первых сочинений А. Бакши «Драма для скрипки, виолончели и рояля» (1977) музыкально-сценический сюжет выстроен из этого конфликта. В начале пьесы на сцене – только виолончелист, которому из-за сцены отвечает скрипка. Тембровое родство предполагает слияние. Скрипач появляется на подиуме, и струнные поют вместе. Позже на сцену выбегает пианист и своей игрой разрушает дуэт струнных. Разрушает сначала только музыкально, а потом и театрально – в конце сочинения пианист и скрипач уходят со сцены, оставляя виолончель в одиночестве.

Одиночество виолончели в начале и конце – это типичная симметрия экспозиции и репризы. А то, что одинока она по-разному (до дуэта со скрипкой и после его разрушения), – типичное смысловое неравенство начала и финала. Но получилось это неравное самому себе одиночество (т.е. музыкальная логика завершенности-развития) благодаря приходам и уходам инструменталистов, которые реализуют семантику инструментальных тембров.

Виолончелист, скрипач и пианист сыграли виолончель, скрипку и рояль.

* * *

Инструментальный театр не стоит путать с музыкальным хепенингом, хотя он и вырос из последнего.

От хепенинга были унаследованы внелитературность драматургии и широкая трактовка материала музыки, когда не только звук, но и шум (а с ним – и необычные на концертном подиуме предметы и движения музыкантов) включаются в произведение. Впрочем, хепенинг – это авангардистский лубок, простое искусство, граничащее с назидательностью, с одной стороны, и с развлекательностью – с другой. Когда в «Театральной пьесе № 3» Джона Кейджа (1963) после краткого эпизода «нормального» музицирования чередой идут абсурдистские трюки исполнителей, то публика с задних рядов привстает, чтоб получше рассмотреть. А когда исполнитель на ударных с утрированными ухватками стюарда разносит публике конфеты, то тем более весело. При этом шумовое и сценическое начала нарочито конфликтуют с музыкальным, и это почти назидание: нечего, мол, самозабвенно млеть от благоприличных условностей традиционного концерта...

Травестия концертного пиетета – общая тема хепенингов.

«Звук для пяти исполнителей Маурисио Кагеля (1968). Пьеса начинается

в духе обычного концертного музицирования. Однако вскоре исполнители уже не столько играют на инструментах, сколько жестикулируют, используя инструменты, отчего те издают случайные шумы и как бы превращаются в новые предметы – полумузыкальные-полубытовые. Наконец к делу подключаются шумелки и гремучки, излюбленные дадаистами начала века, – объемы, заполненные гвоздями, камешками и проч. Музыковед Д. Шнебель, отзываясь на премьеру, впал, по новизне тогдашней ситуации, в некоторую печаль: мол, композитор сочинил «траурную музыку, в которой акустические сумерки освещены усмешкой»⁵. Позднейшие хепенинги в траурном ключе уже не воспринимаются, остается одна усмешка.

Михаэль Нихаус «Берлинская водная музыка» (1977). В бассейне под водой размещены два динамика, транслирующие запись все равно какой пьесы. Слушатели должны плавать на спине, надолго останавливаясь на одном месте. В моменты остановок им слышна гулкая фальшивая октава. За этим действием стоит идея реализации романтической метафоры – «погружения в музыку». Правда, при буквальном погружении музыки уже не остается: метафора возможна только как метафора; романтизм неуместен в эпоху сегодняшнего прагматизма.

Инструментальный театр тоже реализовал романтическую метафору музыки (однако без всякой иронии). Например, в том ее варианте, который находим у Пушкина: «Но и любовь – мелодия». И шум, и жест – музыка.

Привычку к равнопредъявленности культивированного звука, шума и сценического действия отработал еще хепенинг. Надо было только освободиться от его иронической заданности. Надо было деструктурировать деструкцию: объединить звук традиционных инструментов, шумы и сценическое действие, в хепенинге нарочито перечашие друг другу

Как говорит Бакши, «шуметь можно на скрипке, а играть на ведре». И правда: для логической артикуляции определенной музыкальной мысли ведро может оказаться не менее, а то и более функциональным, чем скрипка. Ведь в конечном итоге функция в языке важнее субстанции.

Лингвисты могут вспомнить о том, как по-разному в разных словах и говорах может звучать фонема «а», притом что ее дифференциальная роль в членораздельной речи не меняется. В музыке тем более: стабильные структурные функции закреплены за определенными субстанциальными элементами лишь на прекомпозиционном уровне: в авторском опусе консонанс может исполнять роль диссонанса (как в кульминации симфонии Моцарта «Юпитер»), а аккорд продолжения – выступать в значении аккорда начала (как в первых тактах 18-й фортепианной сонаты Бетховена).

В хепенинге ведро все-таки остается ведром, а скрипка – скрипкой. Шум и самодовлеющий жест всегда идут после традиционного звука, означая стадию его «полураспада». А вот как их уравнивать? Надо, чтобы они играли – логически – одно и то же.

* * *

Прообраз инструментального театра можно обнаружить в знаменитом

хепенинге Джона Кейджа «4'33"» (1952). Исполняя эту пьесу, пианист в течение четырех минут тридцати трех секунд находится у инструмента и ничего не играет. Акция Кейджа чаще всего толкуется как ирония в адрес традиционной концертной ситуации и традиционного произведения (в котором автор до секунд предписывает исполнителю темп). Но идея Кейджа не столь однозначна. Молчаливое музыкально-сценическое действие заставляет публику воспринять собственное предслышание/послеслышание произведения – ту ауру, в которой сочинение полагается как смысл. Первые секунд сорок состояние зала выжидательное, тихое – публика еще не понимает, что происходит что-то «не то». Затем более шумное, связанное с недоуменной возней, а потом и с торопящими исполнителя аплодисментами. Потом наступает ошарашенное молчание, переходящее в понимающие смешки, которые, в свою очередь, сменяются задумчивостью и вслушиванием в собственную задумчивость... Звуковой процесс создан. В нем есть и вступление, и кульминация, и заключительное многоточие. Молчаливый рояль «сыграл» слушателей, которые «прозвучали» за рояль.

Образец техники зрелого инструментального театра находим в «Четверге» Карлхайнца Штокхаузена из оперной гепталогии (по числу дней недели) «Свет» (начата в 1981 г.; композитор продолжал ее создание и в 1990-е гг.). Каждая из главных партий «Света» исполняется певцом, инструменталистом и мимом-танцором. Они выходят на сцену по трое (Штокхаузен как творец собственной мифологии не мог пройти мимо общераспространенного мотива троичности). В кульминации «Понедельника» Михаэль-певец достигает наиболее громкого звучания (громче уже невозможно), затем немо открывает рот, как если бы пел; Михаэль-тромбонист на сцене продолжает играть, но вскоре тоже впадает в беззвучие, двигая кулису в тишине, зато Михаэль-танцор ведет дальше свою пластическую линию, и создается впечатление, что и голос певца, и звук тромбона продолжали наращивать громкость, перейдя в иное измерение. Пластическая кульминация продолжает и усиливает звуковую. При этом разница между тем, что видят глаза и слышат уши, снимается, а три ипостаси героя сливаются воедино, оставаясь самостоятельно-отдельными (что композитору-мифотворцу и требовалось доказать).

«Но и сценическое движение – мелодия».

* * *

Сценическое движение может и буквально быть движением звука – мелодией (мелодией не только во времени партитуры, но и в пространстве исполнения).

В пьесе Бакши «Зима в Москве. Гололед...» струнный ансамбль играет, передвигаясь по сцене и шаркая по ней подошвами. Это шарканье, имитирующее осторожное хождение по наледи, темброво задано первым аккордом подготовленного рояля, в котором явственно слышен некий скребуче-шелестящий призыв (от бумаги, подложенной под струны). И струнные порой играют не полным звуком, а шелестяще-свистящим, у

колков ребром смычка. Кончается же сочинение тем, что из рук виолончелиста, с самого начала сидящего на авансцене и читающего газету, скрипачка выхватывает эту газету, комкает ее и рвет перед микрофоном, с омерзением выбрасывая разорванную бумагу. От рояля, стоящего в глубине сцены, вместе с шаркающими инструменталистами скребуще-шелестящий тембр проделал путешествие «наружу», к публике: прошел свой постылый путь по московской гололедице (неубранный тротуар и рутинная газета – смысловой консонанс, вырастающий из тембрового).

* * *

В 1998 году А. Бакши закончил Шекспир-концерт для скрипки с оркестром «Умиравший Гамлет» (премьера состоялась в Швейцарии). Солируют в нем скрипач в черном (Гидон Кремер) и скрипачка в белом (Татьяна Гринденко). Кто-то может соотнести парность солистов с сюжетом о Гамлете и Офелии (особенно если знать о жизненных обстоятельствах скрипачей, – а они были лауреатской супружеской парой, оставившей после себя блистательный концертный дуэт), кто-то – увидеть в них символ романтического внутреннего разлада, традиционно вчитываемого в образ Гамлета. В любом случае двойной Гамлет есть зримый мотив, соответствующий мотивам слышимым.

«Шекспир-концерт» задуман как послепьеса: начинается в момент убийства Гамлета, когда шекспировская трагедия заканчивается. Перед нами – звуковая стенограмма агонии, записанной как «изнутри», так и «снаружи». Смерть-переживание и смерть-представление представлены двумя звуковыми и сценическими образами. Начало. На сцене – черная скрипка. Она издает обреченно-призывающий возглас (взлет на октаву с безвольно зависающим верхним звуком). Начальной интонации вторит свойственная Кремеру сценическая мимика – отрешенная, но вместе с тем страдальческая (каждый звук извлекается словно последним усилием, отражаемым на лице). Первый возглас скрипки остается «внутри», поскольку ему нет ответа. Он «не услышан». Его поглощает пауза. После паузы раздаются мерно марширующие шаги – из кулис под скупой звук ударных выходит ансамбль (тут же появляется и белая скрипка). Ансамбль располагается в глубине и по обе стороны от слушателей, окружая не только солиста, но и публику: уж «внешнее» так «внешнее».

Итак, изнутри и снаружи: монолог солиста и марш ансамбля. Все последующее – развитие этих начал. Первая драматургическая фаза: начальный возглас разворачивается в экзальтированный монолог двух скрипок (они играют в унисон, подхватывая друг у друга теряющее силы звучание и придавая ему внезапную, словно невозможную энергию) / звучащие сплошным гулом (так, как это может слышать теряющий сознание человек) возгласы ансамблистов на русском и английском «Предательство!», «Измена!». Вторая фаза: у солистов – обрывки «нормального» концертного музицирования, наплывы танцевальных ритмов (воспоминания Гамлета?)/ у ансамбля – марш струнных с далеким, словно

призрачным, сопровождением первого контрабаса (расположенного на балконе) и ударных. Третья, кульминационная, фаза: у солистов – угрожающие образы в духе шостаковических эпизодов нашествия (страшные видения умирающего?) / у ансамбля – топанье оркестровой вертикалью (тоже страшно). Четвертая: у солистов – хаотические блуждания интонации, словно потерявшей зрение и слух/ у ансамбля – усыхание вертикали в пустую звуковысотную рамку, в которой вновь возникает похоронный марш, также усохший – до звука шагов, большого барабана и гулких стонов выносимого со сцены второго контрабаса (в ремарках автора: «контрабас для трех музыкантов»; со сцены его выносят как гроб – идущий впереди держит на плече гриф, правой рукой трогая струны, а левой раскручивая колки; два других поддерживают инструмент плечами, при этом у идущего справа в руке смычок, древком которого он ударяет по деке)... Последняя фаза: голоса солирующих скрипок медленно воспаряют вверх и затихают/ из одиноких -вначале ритмичных, затем аритмичных – ударов большого барабана (последние биения сердца?) в ансамбле вырастает простое трезвучие.

На фоне рвящих темброво-фактурных сгустков и зияющих пауз «Шекспир-концерта» мажорная ясность трезвучия кажется музыкой после музыки. Логичное завершение для пьесы после пьесы. Оно, однако, не сваливается как снег на голову. Ведь трезвучие есть заполнение октавного возгласа солиста, с которого начинался «Шекспир-концерт». Трезвучие также можно понять как нейтральный остаток топающих высотных вертикалей, в которые начальные шаги ансамбля разрослись в кульминации.

Так что с точки зрения музыкальной композиции все ружья выстрелили. Выстрелили в том числе и сценически.

В «Умирающем Гамлете» четыре ключевых мизансцены. Вначале: одинокий солист + выходящий ансамбль. До кульминации: единый монолог ведут черная и белая скрипки. Наглядна раздвоенность героя: слышен – на фоне видимого как невозможный парадокс – единственный страдающий и прерывающийся голос. После кульминации: со сцены уносят контрабас. Инструмент, специфическая звуковая косность которого тянет «вниз» – в оркестре и камерном ансамбле используется для артикуляции неповоротливых басов, – стал символом музыкальной массы, от которой отлетела душа. Да и зримый абрис уносимого со сцены инструмента ассоциирует с неподвижным телом. В конце: стоявший на сцене с самого начала большой барабан (он прикрыт черной тканью) солирует, разыгрывая партию останавливающегося сердца. Так создается сценическая метафора: смерть изнутри (одинокий солист на сцене) = смерть снаружи (выходящий из кулис ансамбль) есть то же, что Гамлет = черный и белый солисты, а они – то же, что Гамлет-тело (контрабас) и Гамлет-сердце (большой барабан). Но вытекает сценическая метафора из парного развития интровертного (монолог солистов) и экстравертного (марш ансамбля) музыкальных образов.

Слышимое становится зримым, и обратно. При этом каждый из

процессов сохраняет известную автономию: по-своему конкретен и по-своему символичен. Происходит одновременный перекрестный перевод: взаимное истолкование обобщенного.

Билингвизм в роли единого языка.

* * *

Бывают Третьи, Пятые, Девятые симфонии, Седьмые и Двадцать первые сонаты – сочинения, написанные для всех возможных симфонических оркестров, дирижеров, пианистов... Стандарт европейской композиторской музыки, тесно связанный с ее письменной генетикой, состоит в том, что автор, даже когда собирается играть премьеру сам, пишет для исполнителя вообще⁷ и такого же слушателя. Как конкретный исполнитель интонирует, жестикулирует, какая у него мимика, а тем более то, как он шуршит нотами или покашливает, не имеет никакого значения со времен Гвидо д'Ареццо. Задача исполнителя состоит в самоотождествлении с играемым. Между тем в реальности происходит и обратный процесс: играемое отождествляется с играющим. А ведь двух одинаковых певцов, скрипачей или флейтистов нет. Осознание этой аберрации произошло лишь в середине XX века, по мере накопления усталости от сверхдетерминированности опуса⁸ и допуска в сочинение запланированной случайности – импровизации исполнителей⁹. А вместе с импровизацией в сочинение вошел и сам исполнитель, тесно связанный с автором¹⁰.

В сочетании с другой тенденцией – отказа от автора как главной инстанции музыкальной истории – возникает идея симбиотической музыки (термин К. Штокхаузена), созданной так, что сочинение не существует вне акта исполнения конкретным музыкантом. Инструментальный театр стал вотчиной симбиотической музыки.

* * *

Сочинения А. Бакши не издаются. И это принципиально. Ноты передаются исполнителю из рук в руки, поскольку исполнитель – компонент самого сочинения. Круг исполнителей узок, и это тоже принципиально, поскольку они должны быть лично знакомы и дружны с автором. Без этого замысел не сложится и не осуществится¹¹.

Один из опусов Бакши называется «Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки» (1995). Кремер и Гринденко – персонажи «Умиравшего Гамлета». Они же – «Он и Она» в «Пьесе для скрипача и скрипачки» (1997). Для Кремера сочинен «Концерт Шостаковича для скрипки с оркестром» (1996), играемый, впрочем, и Татьяной Гринденко. Специально для Татьяны и ее ансамбля «Музыкальная академия» написана «Зима в Москве. Гололед» (1994) из коллективного цикла «Времена года». Марк Пекарский и его ансамбль – герои «Сидур-мистерии» (1992) для сопрано, ансамбля ударных и клавишных по мотивам произведений Вадима Сидура (пьеса поставлена Валерием Фокиным; диплом IX фестиваля европейских театров на Монмартре, 1993) и «Игр в инсталляциях» по мотивам русского авангарда

начала XX века (1993). Таков круг основных героев инструментального театра Бакши.

Эти герои – каждый по-своему – представляют «неспокойное» искусство, движущее историю. Все они – память об авангарде (как и сам инструментальный театр Бакши). Все они еще в 1970-е годы закрепили за собой ореол нонконформистов, сохраняемый по сей день. Только контекст сменился: тогда это был идеологический диктат «системы»; теперь – комфортабельное музпотребление, служа которому скрипач, например, должен в плотном гастрольном графике из года в год катать по миру концерт Сибелиуса и каприсы Паганини. Однако тогда за репертуарным поиском стояло будущее, тогда как сегодня – скорее прошлое (именно поэтому сегодняшний авангард – это поставангард). Вот и Гамлет в исполнении Кремера умирает...

Умер Вадим Сидур (напомним, удваивая тему смерти, скульптор называл себя отцом «гроб-арта»). Остался его Подвал – тема «Сидур-Мистерии» Бакши.

* * *

Вот выдержки из литературного описания премьеры: «...Появилась группа музыкантов во главе со своим руководителем в светлом плаще. Четыре музыканта тащили на поднятых руках черный похожий на гроб сундук <...> Свободные от сундука люди держали в руках разнообразные инструменты: дудки, трубки, барабаны и колокольчики <...> Зрители слышали звук методично капающей воды, постепенно превратившейся в несносное навязчивое бульканье <...> Все завораживающе и упорядоченно громыхало <...> Пекарский играл на всех находящихся рядом инструментах и говорил все громче и громче, почти кричал: «Заточу возлюбленную в Подземелье! Будет покоиться на старом диване гипсовое белое тело!» <...>. В этот момент ударили молотком по громадному барабану (расположенному на балконе. - Т.Ч.). Прожектор осветил наверху лестницы стоящую спиной золотую женскую фигуру <...> Она запела <...> Она медленно начала спускаться вниз по лестнице. Забытая в картонной коробке обвешанная человеческая голова, обретя руки, ноги и туловище, одетая в белые больничные штаны и рубаху, вылезла из своего укрытия и начала через всю сцену пробираться к большой лестнице <...>. На сцену вышел пьяный инвалид <...> Его истрепанная гармошка извергала хриплые проклятия. Двое подняли на руках контрабас, на этот раз без сундука, и торжественным похоронным шагом вынесли его из зала. На деревянном возвышении Пекарский и певица затеяли любовную игру <...> в невыносимую голосовую высоту взвился совместный мужской и женский вопль <...> Четыре музыканта вывели на сцену высоченное обвешанное гирляндами цветов строение <...> оно состояло из длинных струн и раскачивающихся металлических плоскостей. Музыканты водили смычками подлинным струнам и ударяли по вибрирующим железным парусам <...> Певица, продолжая в танце распевать похожие на псалмы древние мелодии,

спустилась со своего возвышения к музыкантам <...> вместе с ней они стали с грохотом и гиканьем исполнять шаманскую пляску. Вдруг стало тихо. Человек с забинтованной головой спустился с лестницы <...> взобрался на платформу, издал свой последний длинный стон, улегся на пол, свернувшись калачиком, и затих. На этом Силур-мистерия закончилась»/2 .

Из комментария автора (ремарка в партитуре): «Невидимые образы художника материализуются через звук».

Действительно, инвалид с гармошкой – из галереи сидуровских инвалидов (гармошка – музыкальный аксессуар реальных прообразов скульптурных фигур). Контрабас, выносимый со сцены как гроб, – представитель «гроб-портретов» Сидура («Гроб-женщина», «Гроб-мужчина», «Автопортрет в гробу, кандалах и с саксофоном»). Дуэт согласия солиста и певицы (предваренный переключкой двух барабанов-сердец) – из ряда эротических образов скульптора. Выкаченная на сцену конструкция из металлических «обносков» – дань эстетике Сидура, работавшего с отходами цивилизации (ржавыми трубами, лопатами, радиаторами). Забинтованный персонаж в белом, вылезающий из картонной коробки, а затем умирающий под звук сантехнической капели, – тоже ожившая скульптура, и притом конкретная: знаменитый «Раненый»... Впрочем, перечисленные детали просты. Сложнее с целым, в котором детали должны занимать мотивированное место. Надо было придумать такое музыкальное целое, которое рождало бы инвалида с гармошкой не как дань внешнему сюжету, но как момент звуковой логики.

Условием этого целого стал ансамбль ударных. Собранный Пекарским ансамбль – уже театр. А также и подвал. Инструменты столь экзотичны, движения играющих на них музыкантов столь разнообразны, что на это можно смотреть как на сценографию и пантомиму, тем более если солирует Марк Пекарский, с его демоническим артистизмом. Среди барабанов, ксилофонов, литавр, колоколов, тарелок и прочих привычных инструментов взгляд приковывают неведомые предметы, которые легко ассоциируют с сидуровскими обломками цивилизации. Еще и потому «подвален» ансамбль ударных, что он – идеальный исполнительский организм для сонорной музыки/3 .

В сонористике дифференциальные оппозиции создаются преимущественно различием и сходством тембровых красок, а также контрастами плотности-разреженности звукошумовых полей, регулярности-иррегулярности ритмических рисунков и нарастаний-убываний громкости (но не звуковысотностью – главным носителем членораздельности в других музыкальных языках). Поскольку «Сидур-мистерия» воссоздает нерегулярное (подвальное) бытие, то здесь не место звуку, вышколенному многими веками культуры. А потому – самое место ансамблю ударных.

В «Мистерии» четыре зоны интенсивной громкости/высокой плотности звучания и пять окружающих их зон тишины/ разреженности. Нарастания и

убывания громкости/плотности образуют процессуальный рельеф сочинения. В каждой зоне интенсивной громкости/высокой плотности (будем обозначать их ff – знаком фортиссимо), как и тишины/разреженности (обозначается pp – пианиссимо), есть своя тембровая доминанта, имеющая сценическое воплощение.

Так, ff-1 : барабаны + тарелки + трещотки + мужской шепот в микрофон, затем хрипая декламация, затем крик на слова Сидура «Зачоу возлюбленную в Подземелье...». В этом тембровом поле преобладают краски скрипа-треска-взрыва, консонирующие с хрипом в микрофон. Декламация артиста (а это -театральный момент), таким образом, выступает как естественное заострение общей тембровой краски. В свою очередь, тембровая краска плавно выращена из зоны pp-1 : капли + шелест (увеличение громкости шелеста – это скрип, и т.д. до хриплого крика в микрофон).

Появление сопрано вверху на лестнице (зона pp-2), поющего очень тихие звуки в высоком регистре, предваряется ударом барабана с балкона (тоже топологические верх+даль), а сопровождается колокольчиками. Они подтверждают предельную тишину звучания голоса и его пространственное нахождение (наверху), задающее ему звонкость.

ff-2: инвалид появляется с гармошкой. Откуда (музыкально) гармошка (а следовательно, и сценическое явление инвалида)? Гармошка – это длящиеся квазиорганые аккорды. Их провоцирует звуковая плотность гулкого (храмового) характера, включающая вибрафон и большие ударные (которые дают пространственно широкий звук). А откуда гулкая тембровая плотность? Она – трансформация звонкой разреженности из pp-2.

Выкаченная на сцену металлическая конструкция (ff-4) визуализирует все взрывообразно-звонкое («железное»), что в этот момент звучит, – от тарелок до ксилофонов и колоколов. Но визуально сконцентрированная в металлоломе тембровая

плотность «взрыв-звон» выросла из предшествующей разреженности (pp-4), сотканной из тихого перезвона стекла и осторожной пульсации барабанов. Эпизод шаманской пляски подключает к металлическому кластеру еще и бубен, звук которого в последующем, финальном разрежении (pp-5) превращается вначале в разряды тарелок (металлическое, звучание, еще плоское, как у бубна, но более полетное), затем – в удары колокольчиков (уже широкое, хотя все еще металлическое звучание, и опять полетное), они – в консонирующий с собственным эхом вибрафонный звук (металлически-гулкий), он – в вибрирующие отголоски барабана (гул без определенной высоты), который утихает и дает звучать пустому пространству, обозначенному паузой. В ней едва слышны то шелест, то невнятные стоны. Пауза побеждает. Конец.

Звукошумовыми плотностями артикулируется сплошное время, со своим – собственно музыкальным – рядом событий, каждое из которых вытекает из предыдущего. Визуальные воплощения этих событий (хрипящий в микрофон Пекарский, бродящий по сцене инвалид, явление певицы на

лестнице и т.д.) – есть добавочное измерение музыкального развития. Суть в том, что все зримые образы выросли из слышимых. Но слышимые семантически шире, чем зримые («храмовая» гулкость созвучий шире инвалида с его гармошкой). И наоборот (певица в золотом платье на лестнице «символичней», чем ее тихие пробы голоса). Внутри смысла возникает игра интерпретаций: то ли конкретизированное визуальное истолковывает звуковой ряд, то ли второй символически обобщает первое, то ли звук конкретизирует картинку, то ли она обобщает звуковую конкретику.

Вновь «биллингвизм» в роли единого языка.

* * *

В 1950-х годах, когда появился инструментальный театр, стало очевидным, что к этому шло. В европейской композиции постоянно решалась проблема расширения языкового материала при сохранении фундаментальных логических функций (они определяют композицию как образ времени в той или иной парадигме движения; см. неподстрочное примечание «Музыкальные формы и образы движения»). Дело выглядело так: существует символически приоритетный интервал (например, унисон, который есть единица = верховное единство, начало всему). За ним закрепляется функция начала сочинения. Затем начинается игра с нарушениями нормы, в ходе которой логический смысл унисона отделяется от субстанциального (акустического) качества интервала. Рано или поздно становится понятно, что начало может быть представлено и другой интервальной конструкцией (минуем несколько исторических ступеней: трезвучием, например). Потом все повторяется, пока (в XX веке) дело не доходит до шумов и, наконец, вообще незвукового материала. В частности, до сценической акции, как в инструментальном театре.

Интенции которого культурно «сбылись»?

Во всяком случае, думая о сегодняшнем авангарде цивилизации – постиндустриальных обществах, можно прибегнуть к описанию (перенос старых функций на новую субстанцию), охватывающему инструментальный театр. Ведь иерархизирующую функцию в постиндустриальной культуре выполняют знания, информация – имматериальные агенты, продолжающие, однако, делать то, что прежде делало материальное богатство (так же, как манипуляции с ведром в инструментальном театре продолжают игру на скрипке). Если же учесть, что знания (и всякая вообще идеальность) в традиционной иерархической логике выше, чем материальная собственность, а видимое, связанное с глазами, в европейской традиции имеет преимущество перед слышимым («Глаза – зеркало души», «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» и т.п.), то и вектор развития в музыкальном проекте и цивилизационном движении совпадает.

Правда, постиндустриальные страны могут и не выдержать усиливающегося напряжения контекста: отсталых и отстающих территорий мира. Вот ведь инструментальный театр может говорить сразу на

нескольких языках как на одном – в единой логике взаимных интерпретаций, а где таковая в современном мире?

* * *

В 2001 году Александр Бакши вместе с Камой Гинкасом поставил мистерию «Полифония мира» для солиста (Гидон Кремер), струнного оркестра («Кремерата Балтика»), ансамбля ударных, для сакральных и фольклорных духовых инструментов из стран Ближнего Востока, Швейцарии, Австралии, Америки, а также шамана и ансамблей традиционной музыки из Африки, Японии, Финляндии, а плюс к ним – вокалистов, танцовщика и смешанного хора. Критика удивилась тому, что утопии живы и даже отчасти реализуются. При этом, правда, о смысле утопии (предельно далеко от привычного революционного утопизма) ничего не говорилось.

К идее «мировой музыки» К. Штокхаузен пришел еще в начале 1970-х годов. Тогда же киевлянин, ныне живущий в США, Леонид Грабовский (род. в 1935 г.) начал разработку идеи «стилевой модуляции». Один из проектов (нереализованный, как и многие замыслы десятилетиями молчавшего Грабовского) представлял собой тотальный театр, в котором музыка разных эпох и народов должна была «гибридизироваться», составляя единый универсальный язык¹⁴. Билингвизм инструментального театра необходимо расширяется в полилингвизм.

В искомом синтезе языков приоритетом наделяются некомпозиторски-традиционные. Не случайно Штокхаузена периода *Weltmusik* воспринимают как композитора-деревенщика (так сказать, авангардный, музыкальный, да еще и немецкий Василий Белов). И в новой театральном-музыкальной мистерии

Бакши большая нагрузка падает на традиционные инструментальные ансамбли и шаманское музицирование. Видимо, существует логика: искусственный символизм непонятного рано или поздно находит для себя фундамент в символизме архаики – естественном, безыскусном и (что важно для альтернативного сознания) далеко от перемолотых информкультурой «понятных» исторических содержаний.

¹⁴ . Например, для так называемой перемены в последний раз, способной поставить финальную точку за счет использования «сэкономленного» средства. Последнее – в пьесе Ивана Соколова (род. в 1960 г.) «О» (читается как фонема и междометие «о», а также и как знак нуля). В конце пьесы пианист забирается на крышку рояля, что должно вызвать заключительное «О!..» у слушателей.

² . Александр Моисеевич Бакши (род. в 1952 г.) закончил музыкально-педагогический институт в Ростове-на-Дону (1977). Лауреат Государственной премии России (1994) – за музыку к спектаклю Валерия Фокина «Нумер в гостинице города NN». В списке его сочинений – музыка

к еще более чем 30 спектаклям, в том числе «Превращение» (Творческий центр им. Вс. Мейерхольда/театр «Сатирикон», 1995), «Карамазовы и ад» («Современник», 1995), «Еще Ван Гог» (Центр Мейерхольда и театр О. Табакова, 1998). Бакши также – автор музыки для кино, традиционных камерных инструментальных, вокальных, хоровых сочинений. Главная сфера его интересов, однако, представлена партитурами для инструментального театра. Среди последних премьер – «Звонок, оставшийся без ответа» для солиста с телефоном и оркестра (название перифразирует знаменитую пьесу загадочного авангардиста начала века американца Чарлза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа»), сочинена в 1999 году (исполнена в Токио Гидоном Кремером). В России на CD (продюсером Николаем Дмитриевым в рамках конкурса Благотворительного Резервного Фонда «Первые композиторские антологии на компакт-дисках») изданы три инструментально-театральные пьесы Бакши: «Умиравший Гамлет. Шекспир-концерт для скрипки с оркестром» (1998), «Сидур-Мистерия» для сопрано, ансамбля ударных и клавишные по мотивам произведений Вадима Сидура (1992), «Шостакович-концерт» для скрипки с оркестром (1996).

3 . Причина проста: пьесы для инструментального театра невозможно тиражировать. Звукозапись передает их лишь частично, да и видеозапись тоже, ведь эффект звука, передвигающегося в пространстве, не транслируется ни аудио-, ни видеоносителями.

4 . Пространственная музыка нарушает привычную топографию концерта: подиум предстает слушателям и возвышается перед ними, исполнители и публика отделены друг от друга и связаны друг с другом как иконостас и молящиеся. Мораль этой топографии наиболее четко выразилась в романтической «религии искусства», когда слушатель обращен к музыке как к высшей инстанции, дающей окончательные ценности и смыслы. На эту мораль работает и этикет пребывания в концерте. Неприлично войти или тем более уйти во время исполнения. Нельзя разговаривать, нехорошо кашлять, ерзать в кресле и т.п. Слушатель должен стать скульптурным образом самозабвенного созерцания, он должен символизировать безоговорочную самоотдачу музыке. Пространственная же музыка снимает иерархические отношения «произведение–публика», мыслит себя не как иконостас, но как окружающую среду. Электронная композиция Карлхайнца Штокхаузена «Пение юношей» (1955) исполняется следующим образом. В центре зала устанавливается круглая платформа, на которой располагаются слушатели. Из пяти установленных вокруг платформы динамиков идет звук – синтезированные шумы и препарированные голоса. Произведение ушло в зал, а слушатели возвышены до подиума: в сравнении с традиционной концертной ситуацией все наоборот. Хотя дело, конечно, не исчерпывается выстраиванием обратной иерархии. Композитору было важно создать такую партитуру, чтобы звук, пересекая с разных сторон центр, в котором находится публика, создавал музыкальную форму не только во времени, но и в пространстве.

5 . Цит. по кн.: *Bonis S. Kulturgut Musik als Massenware. Wiesbaden, 1978. S. 183.*

6 . Подготовленный (иногда по-русски говорят и пишут «приготовленный») рояль – изобретение Джона Кейджа (конец 1940-х гг.). Суть опыта – в придании фортепиано «одноразового» строя путем подкладывания под струны и закладывания между ними кусочков резины, пластмассы, металлических деталей, ваты, бумаги и т.д. При этом изменяется как высота звука (на месте привычной гаммы возникает уникальная последовательность интервалов и микроинтервалов), так и его тембр (вместо тембра фортепиано звучат какие-то ударные, шумовые, колокольчики и т.п.). Возможны и прочие неожиданности: например, нажатие одной клавиши дает звучание двух тонов. Идея подготовленного рояля оперирует соотношениями видимого и слышимого. Зритель видит, как пианист ведет рукой – гамму играет, а звучат мало того что далекие от фортепиано ударные или бречащие струнные, но еще и не гаммообразно, а в изломанном рисунке.

7 . И даже для инструмента вообще. Таковым в европейской практике стал рояль. На нем можно сыграть все (и для него делают соответствующие переложения) – от симфонии до вокального соло. Другое дело, что сыгранное будет передавать только структуру, но не тембр. Тем не менее считается, что клавиш симфонии дает адекватное представление об оркестровой партитуре.

8 . Тотальная детерминированность опуса была достигнута в сериализме и в электронной музыке, где по одной формуле можно создать и тембр отдельного звука, и форму сочинения. Расцвет сериализма – начало 1950-х годов, бум электроники – конец того же десятилетия. Это – на Западе. У нас названные веяния приходятся на 60–70-е годы.

9 . В индетерминированном сочинении Штокхаузена «Моменты» (1964) для ансамбля и певцов-солистов в любом порядке следуют разделы, которые композитор пометил I (информальный), K (Klang – созвучия) и M (мелодии). Какие именно мелодии и созвучия, – об этом композитор в общих чертах договаривается с исполнителями в ходе репетиций. Что же до информальных моментов, то тут нет никакой договоренности. Исполнители могут аплодировать, кашлять, кричать, топтать ногами, смеяться, ходить по сцене и т.д. Единственное авторское условие (которое, собственно, и «делает» сочинение): переход от момента к моменту должен быть предельно плавным, а начинаться и заканчиваться процесс должен информально.

10 . Раз уж приводится много примеров из Штокхаузена, то резонно подчеркнуть, что с 70-х годов его играют одни и те же исполнители, объединенные в ансамбль под руководством композитора, и среди них – его дети, жены (прошлые и нынешние), родственники и друзья. Вообще есть закономерность: чем импровизационнее музыка, тем постояннее (и теснее) состав исполнителей у ее автора.

11 . Вот как, по свидетельству супруги композитора, музыковеда и

певицы Л. Бакши, возникла «Сидур-Мистерия». « 17 марта 1991 года. Зал Дома кино. Премьера фильма "Автопортрет в гробу, кандалах и с саксофоном" о Вадиме Сидуре с музыкой А. Бакши. Специально для этой премьеры написана пьеса "Скульптура Сидура" на его стихи для ансамбля Марка Пекарского. У меня – партия голоса за сценой, несколько протяженно-вытянутых звуков в финале. Возбужденные после концерта, дома ночью перечитываем текст из каталога Сидура: "Двадцать один год назад я впервые спустился вниз по семнадцати ступенькам и очутился в своем Подвале. Если бы я не говорил эти слова, а писал, то обязательно написал бы Подвал с большой буквы, такое значение приобрело в моей жизни это Подземелье". – "Знаешь, – сказала я неожиданно, – это начало спектакля". Рано утром звонок Пекарского: "С Сидуром стоит продолжать. Я, конечно, не знаю как. Но, по-моему, нужно делать спектакль"».

12 . Прочитирован отрывок из повести Юлии Сидур «Пастораль на грязной воде» (Октябрь. 1996. № 4. С. 80–81). Опушены придуманные автором повести имена (для М. Пекарского – Пекарь, для певицы, жены композитора Людмилы Бакши – Башката).

13 . Сонористика – музыка тембровзвучностей (без эффекта определенной высоты тонов), воспринимаемых как целостные единицы (так, как в обычной, тоновой музыке – звук с определенной высотой). Сонористика выделилась в особый музыкальный язык в 1960-е годы.

14 . Грабовский думал о «систематике, технике и методологии универсального музыкального языка», опирающейся на опыт музыки (Стравинский, Штокхаузен), литературы (Хлебников, Джойс) и структурной поэтики. Главная идея композитора – стилистическая модуляция. Она обеспечивает плавность, бесконфликтность перехода от одной «стилистической тоники» к другой. Техника стилистической модуляции состоит в поочередном изменении слагаемых музыкального стиля (мелодики, гармонии, ритмики и т.д.); при этом возникают «блуждающие стилистические аккорды» – многоязыкие, но единые «слова» нового музыкального языка. Суждения композитора цитируются по ст.: *Савенко С.* Константы стиля Леонида Грабовского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М, 1994. С. 99.

СЛУЧАИ с И.С. Бахом и Гильомом де Машо

В середине 70-х я написала курсовую работу по духовным кантатам И.С. Баха. Работа оказалась первой после негласного запрета этой темы. Исполненная благих адаптивно-идеологических намерений, кафедра требовала классификации кантат не «формалистической», а на жизнеутверждающие и трагические. Долгие препирательства привели к невятному компромиссу. Сдав работу, захожу в музыкальный магазин. Вижу: продается немецкая пластинка с записью баховской духовной кантаты – впервые на советских фонографических прилавках! Это был символический момент. Кантата (№21) называлась «Ich hatte viel

Векътternis» – «Сколь многие печали я пережил». Пластинку я подарила руководителю курсовой. На госэкзамене по специальности баховские печали оказались в центре жизнеутверждающей трагедии. За дипломную работу о ценностных рангах музыки хотели ставить двойку без защиты, так как в ней «не учтена ленинская теория отражения». Затеявшему сыр-бор музыковеду в штатском, на Ленина и теорию отражения (а тем более на меня) было наплевать: нужен был скандал вокруг моего учителя Ю.Н.Холопова. Но от баховских кантат ленинского отражения в конце 1970-х годов не мог требовать даже Б.М. Ярустовский. Защита постскрипумом к официальным экзаменационным дням состоялась; защищались оба текста; присутствовали обе госкомиссии («утренняя» и «вечерняя»). На следующий день Ярустовский отнес обе работы в ЦК КПСС. Оттуда затребовали протокол экзамена. И – тихо. Меня, запоздав против обычных сроков, решились допустить к экзаменам в аспирантуру. «Ответ» из ЦК КПСС пришел через десять лет; работы вернули без единого слова комментария.

** * **

Первая в истории консерватории дипломная работа по зарубежной медиевистике – о новаторе XIV века Гильоме де Машо была в середине 1970-х годов написана на кафедре теории музыки в классе Юрия Николаевича Холопова Михаилом Сапоновым. Полиглот, знаток в том числе и старых европейских языков, ясное дело, должен быть учиться дальше в аспирантуре по кафедре истории зарубежной музыки (да и нельзя было тогда поступать в аспирантуру к травимому Холопову – гарантированный провал на экзаменах). Взять Сапонова согласилась заведующая кафедрой Т.Э. Цытович, – ей было можно многое и с разных сторон, как дочери воспитателя царских детей и жене советского гуманитарного генерала МБ.Храпченко. Однако тему диссертации она на всякий случай немного изменила: «Музыкальная культура братской социалистической Кубы». «Машо – хорошо, а Куба – сугубо» - сочиняли тогда в жанре историко-географических частушек, введенном в моду во время утренних бдений консерваторской колонны перед торжественным проходом по Красной площади 1 мая и 7 ноября. М. А. Сапонов, как начинающий латиноамериканист, отличился такой частушкой: «И в Андорре, и в Гаване/Помидоры солют в ванне». А как будущий заведующий (после смерти Т.Э. Цытович) кафедрой истории музыки, он удачно объединил регионы и эпохи: «Приезжайте к нам в Тибет, / Мы излечим диабет. / Место есть у нас в Тибете / и для волка, и для Пети» (имелась в виду детская симфоническая сказка С. Прокофьева «Петя и волк»).

«ПРЯМОСОЗНАНИЕ» И МИЧУРИНСКАЯ ПРАВДА МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

Авангарду была свойственна любовь к историческим прямым.

Предшествующая музыкальная история вытягивалась в линию-стрелку, указывающую на новации XX века. В «Лекциях о музыке» (1933) Антон Веберн говорил о своем учителе, изобретателе додекафонии Арнольде Шенберге: «...все прочее в лучшем случае лишь приближается к этой технике или же находится в сознательной оппозиции к ней и в этом случае основывается на стиле, который дальше нет нужды рассматривать, поскольку он не поднимается над тем, что дала послеклассическая музыка, а только вульгаризирует ее <...> К новой музыке, какой ее создал Шенберг, прямо вело не только развитие и все более широкое освоение звукового материала, но и эволюция в области форм...»¹ Через 30 лет «прямохождение» музыкальной истории (доведя его до «своей» современности) уверенно описывал Карлхайнц Штокхаузен; еще 15 лет спустя – новое поколение новаторов² ...

* * *

«Прямосознание», впрочем, ни в коей мере не было авангардистской сенсацией. Новаторы шли вслед за традицией учебников XIX века, настолько привычной, что ее не замечали и не рефлексировали.

Удивительно, какой предустановленно-необратимой видится история европейской музыки вот уже более 200 лет, начиная со «Всеобщей истории музыки» биографа И.С. Баха – Иоганна Николауса Форкеля (1788)! Идет ли речь об истории композиции в целом или об истории отдельного жанра, системы письма или школы, создается впечатление, что эту историю сочинил Бетховен, настолько последующее связано с предыдущим, до такой степени все вытекает из «головного мотива», что бы в его роли ни выступало³ .

Необратимость-необходимость историко-музыкального процесса представляется абсолютной, оценки же его направленности относительны. До недавних пор господствовала вера в то, что процесс «прогрессивен». Авангардисты в это верили безусловно. Традиционалисты – с оговоркой: мол, все шло хорошо, вот только авангард «зарвался». Логического права на такую оговорку представление об исторической прямой не дает. Если «зарвался» авангард, значит, и прежде дело шло не так уж хорошо.

* * *

Вообще говоря, в любом множестве разнородных фактов почему бы не выделить непрерывную линию усложнения, совершенствования, прогресса? Особенно хорошо выстраиваются в строгую последовательность глубинные структуры. В музыкознании такой процедуре без слишком заметных натяжек поддаются звукоязыды, в лингвистике – ансамбли фонем.

Можно вспомнить о филогенетически-онтогенетических реконструкциях Р. Якобсона⁴ . Филолог усматривал подобие между умножением фонем в языке ребенка, овладевающего речью (обратная последовательность наблюдается у больных афазией), и «стадиальным» фонематическим репертуаром различных языков. Узким гласным всегда предшествуют

широкие; оппозиция гласных «а-и» первична; языки, не имеющие множества гласных, более просты и архаичны; степень зрелости языка измеряется количеством и составом фонем...

В современном музыкознании утвердилась следующая схема: экмелика (нечленораздельное интонирование, в котором не выделены стабильные звуковысоты) – лады типа «тон-опевание» – пентатоника (пятиступенные лады без полутоновых шагов) – диатоника (семиступенные тональные лады с двумя полутонами) – хроматика (12-ступенный полутоновый лад) – микрохроматика (24-ступенный четвертьтоновый лад). «Эволюция лада в целом показывает поступательное развитие музыкального сознания от форм элементарных к высокоорганизованным, проявляющееся в увеличении охватываемого ладом звукового объема и подразумевающее необходимую для этого роста внутреннюю реорганизацию»⁵ .

Р. Якобсон практически то же думает об эволюции языков: она идет по стезе увеличения числа элементов и усложнения связей между ними. Только после стадии «экмелики» (нечленораздельного лепета) у него вначале выделяется не один звук (с прилежащими к нему), но два контрастных, гласный и согласный⁶ .

* * *

Кажется, первым и едва ли не единственным, кто усомнился в аксиоме необратимости-непрерывности музыкального развития, был Карл Дальхауз⁷ . Единство исторического процесса означает единство субъекта этого процесса. Но как раз его-то в музыке и нет⁸ . Смен субъекта развития наблюдается немало. Их можно заметить в том, через призму каких категорий объясняли музыку в разные века. В трактатах XVI–XVII веков ключевым значением обладает соотношение прикладных функций музыки и композиторской техники. В конце XVII–XVIII веке во главе систематики – предмет музыкального изображения (страдания Христа в пасхальных ораториях, условные жанровые сценки в придворной музыке, «характеры» в опере и симфонии). Историки XIX–XX веков исходят из структуры произведений, а в 1960-е годы произведения воспринимаются как документальные свидетельства о самодвижении композиторской техники⁹ . «Вряд ли непрерывная процессуальность является необходимым условием исторического описания. Скорее следует присоединиться к З. Кракауэру и Г.Р. Яуссу, считающим, что ориентация историков на непрерывность связана с романтической тенденцией, с техникой повествования в квазиисторических романах Вальтера Скотта»¹⁰ .

Какого бы происхождения ни были эволюционные или инволюционные прямые – романического или социально-утопического, они трудно согласуются с фактами. Например, микрохроматика, выглядящая в схемах развития музыкального мышления как последнее достижение европейского прогресса, испокон веку была известна в Индии или Японии, да еще в массе вариантов (звукоряды строились не только из четверть-, но и третьтонов и из других микроделений тона)...

Тут можно возразить: фактов всегда больше, чем нужно, и потому приходится выбирать одни, оставляя без внимания другие. Это неоспоримо. И можно было бы до бесконечности пикироваться фактами, если бы не два простых вопроса.

* * *

Первый вопрос – логический: как примирить историческое «прямосознание» с категорией нового? Ведь лишь на первый, поверхностный, взгляд они так хорошо сочетаются, так органично подразумевают друг друга. А уже на второй и все последующие взгляды видим: новое – по определению – *начало*, а не продолжение. Между тем каждая следующая точка исторической прямой *продолжает* единую линию. Так что если говорить о необходимо-необратимом процессе, в нем не будет новаций. Если же говорить о новациях, не будет непрерывной процессуальности...

Вопрос второй: признаем ли мы, что для того, чтобы творить историю как непрерывность, необходимо помнить прошлое? Если признаем, то обязаны отказать музыкальной истории в непрерывности до 20-х годов XIX века.

Долго не существовало даже понятия «история музыки»¹¹. Музыка делилась на современную и легендарную (в последнем качестве выступало и пение ангелов, и музицирование Орфея, и игра на флейте Пифагора). Реальные очертания прошлого обретало очень постепенно. Иоанн Тинкторис в 1475 году возводил истоки музыки к творчеству Джона Данстейбла (1390–1453), то есть к рубежу примерно сорокалетней давности. В 1547 году другой знаменитый теоретик Глареан в трактате «Додекахордон» уже не помнит Данстейбла, но все же расширяет музыкальное прошлое до 70 лет (в роли прародителя композиции у него выступает Йоханнес Окегем, 1425–1497). В 1555 году Николо Вичентино знает уже около 100 лет былой музыки; в 1581 году Винченцо Галилей (отец ученого) расширяет хронологический объем еще на полстолетия; а Джаованни Баггиста Дони в 1635–1647 годах охватывает два века музыкальной истории.

Но трактаты трактатами, а еще в XVIII веке в Европе слышали главным образом современный репертуар; музыка прошлого не исполнялась. Это объяснялось двумя по меньшей мере обстоятельствами.

В музыке отсутствовал античный пантеон, который составлял обязательную классику в других искусствах. Существовали только трактаты, которые исправно цитировались все Средние века. Но античные труды о музыке большее отношение имели к числам, космосу, устройству государства и этическим нормам, чем к практическому музицированию¹².

Музыкальную жизнь структурировала система патронажа и меценатства. Всякое исполнение музыки приурочивалось к конкретным событиям из жизни церкви и знати. Служившие в соборе или при дворе композиторы обязаны были отрабатывать свой хлеб, поставляя новые произведения. Как правило, сочинения (кроме опер) не исполнялись дважды. Для наследия же предшественников в музыкальной жизни и вовсе не хватало времени.

Помнить прошлое не только в книгах, а и в повседневном репертуаре стали лишь в XIX веке, благодаря институту публичных концертов (их программы уже не подчинялись меценатам–заказчикам новых произведений). Одна из первых ярких констатации наличия «репертуарной» музыкально-исторической памяти – исполнение Феликсом Мендельсоном-Бартольди «Страстей по Матфею» И.С. Баха (1829), вызволившее имя Баха из полувекowego забвения. Между прочим, Мендельсон прослушал лекции Гегеля по эстетике. Уж не философия ли историзма воплотилась в мемориальной концертной политике?

Во всяком случае, Бах и его предшественники прорвались в «современный» горизонт, а музыковеды освоили множество конструкций исторической памяти: от наивного прогрессизма (тем более наивного, что ограниченного художественными пристрастиями, как еще у И.Н. Форкеля, который верил, что «музыка растет от поколения к поколению», но утверждал, что после Баха наступает ее упадок)¹³ до шпенглеровских схем расцвета и упадка отдельных национальных школ и композиторских эпох¹⁴ ; от представления об истории как о маятнике с расширяющейся амплитудой¹⁵ до учения о последовательности стадий мирового развития музыки, соответствующих экономическим формациям¹⁶ .

История музыки обретает реальную необратимость-непрерывность тогда и постольку, когда и поскольку она осознана как непрерывная и необратимая.

Композиторы с готовностью «поверили» историкам: быть звеном предполагаемой всемирно-исторической необходимости – это ведь как знак почета, а заодно и алиби для любого творческого произвола. История музыки в XIX–XX веках в самом деле *стала* непрерывной. Но до этого поворота...

* * *

Ниже предлагается календарь нового в европейской композиции. Всякое нововведение можно объяснить предшествующим накоплением тенденций, а еще лучше – «духом времени», вбирающим в себя любые конкретные тенденции. И это всегда будет внушительнее, чем искать нового на «пустом» месте, где оно оказывается какой-то мелкой, унижительной случайностью, из которой извлечены непропорционально крупные последствия.

Однако факты позволяют заключить: новое до 1910 г. (условная дата начала «истинно современной» музыки) не росло из корня предшествующих находок. Оно прививалось к историческому стволу черенками эстетической провинции или низовой культуры, где жило себе незамеченным испокон веку. Музыка действовала по-мичурински, обновляя культуру дичками, экзотическими или вышедшими из употребления сортами. Исторический ствол музыки образовало переплетение таких привоев. Единство же корней и кроны создано апостериори, историками XVIII–XX веков.

* * *

XI век. Гвидо Аретинский (ок. 992–1050?) изобретает *линейную нотацию*, благодаря которой возможно точно фиксировать на бумаге высотную позицию каждого звука. Многоголосное пение церковных певчих (для обучения которых и были введены линейки нотного стана) уступает место искусству композиции – творчеству авторов, пишущих музыку. И не только пишущих, а и изобретающих. Ведь записанную музыку не обязательно держать в памяти; сознание высвобождается для усвоения нового. Кроме того, то, что (благодаря существованию на письме) стало объектом, можно препарировать. Композиторское творчество появилось благодаря нововведению Гвидо.

Сама же линейная нотация обязана возникновением вполне случайным обстоятельствам: во-первых, недостатку подготовленных певчих в городе Ареццо, где работал Гвидо, а во-вторых, практике некоторых раннесредневековых еще монастырей, где с трудностями хорового ансамбля справлялись, располагая невмы (мнемонические знаки, которые обозначали каждый целую попевку) по обе стороны от специально прочерчиваемой линии, фиксирующей условную серединную зону напева.

* * *

Конец XII века: с именем кантора собора Нотр-Дам Перотина Великого связывают создание *метризованного органума* (а вместе с ним – *модальной ритмики*).

Органум – многоголосная обработка мелодий григорианского хора – засвидетельствован еще до реформы Гвидо. Вначале он был параллельным (добавленные – органальные – голоса дублировали основной, *принципальный*); затем появляется свободный органум (органальный голос находится в противодвижении или в косвенном движении по отношению к *принципальному*). Тут-то и потребовалось точно записывать голоса для певчих, не способных запомнить свои партии. В XII веке возникает *мелизматический органум* (на один звук литургической мелодии в *принципальном* голосе приходится несколько звуков в *органальном*; в *мелизматических* эпизодах *принципальный* голос специально задерживали на одном звуке, что означало известную *эмансипацию* композиторского изобретения от литургической основы). Длительности звуков в параллельном, свободном и *мелизматическом* органуме не *выписывались*. Длительностями руководили слова. На корневых слогах наиболее весомых по смыслу слов певцы параллельного и свободного органума замедляли темп; в *мелизматическом* же органуме самые важные слоги-звуки *корневой* мелодии распевались в *органальном* голосе наиболее развернутыми попевками и потому становились длиннее.

Метризованный органум, мастером которого стал Перотин, внес в *мелизматические* фигуры *органальных* голосов идею *ритмического рисунка*, тем самым углубив контраст между *духовной мелодией* и *голосами*, ее

украшающими (а значит, функционально подчеркнув надвременной ценностный масштаб литургического напева). Рисунки органных голосов состояли из стоп, доли которых обозначались как лонга (долгая) и бревис (краткая): долго – кратко; кратко – долго; долго -долго; кратко – кратко. Ритмические стопы выстраивались в модусы – их последовательности. Модусов всего шесть: 1 - (лонга – бревис) x 2; 2 – (бревис – лонга) x 2; 3 – лонга+бревис – лонга; 4 – бревис – лонга+лонга; 5 – (лонга + лонга) x 2; 6 – (бревис + бревис + бревис) x 2. При этом лонга + бревис всегда равнялись трем (в стопе, в которой одна лонга, как в третьем, четвертом и пятом модусах, она также равняется трем). Обязательность трехдольного (позднее названного «совершенным», в отличие от «несовершенного» – двудольного) деления в модальной ритмике имела символические основания.

Органумы Перотина ввели в музыку идею измеряемого времени. Время в них – делимое целое. Делится целое только на такие доли, которые отвечают смыслу времени как целого. Смысл же этот задан догматами единобожия и Троицы. Время, которое благодаря Перотину Великому вошло в европейскую композицию, не было количественным, измеряемым в часах и минутах, но качественным, измеряемым в ценностях. Однако ценность доли времени диктуется уже не отдельными словами (как в самом григорианском хорале или в мелизматическом органуме), а метатекстом веры.

Каково, однако, происхождение столь значимой новации? Как ни удивительно для церковного жанра – из танцевальной музыки¹⁷. Перотин возвел на музыкальный амвон низовое искусство менестрелей задолго до того, как Фома Аквинский смягчил традиционную позицию патристики в отношении увеселений: «Среди всех вещей, для утешения пригодных, можно назвать несколько пристойных ремесел, например, менестрелей, устраивающих людям потеху. Ремесло менестрелей само по себе не предосудительно, если только заниматься им в меру, то есть без непозволительных словес и действий во время игрищ»¹⁸. На нотном письме непозволительных (и вообще никаких) «действий» быть не может; поэтому будущую оговорку Аквината Перотинучел заведомо и «автоматически». Попав в нотную запись, метрические рисунки смогли избавиться от «потешных» ассоциаций еще и потому, что превратились в такой же объект творческой манипуляции, каким после реформы Гвидо Аретинского стали высоты звуков: сочинять их оказалось возможным и без какой-либо оглядки на танцевальные формулы.

* * *

XIV век: в трактатах епископа города Мо Филиппа де Витри (1291 – 1361) «*Ars nova*» (ок. 1320), парижского математика Иоанна де Муриса (ок. 1290–после 1351) «*Ars nova musicae*» (1322) композиторское письмо Гильома де Машо (1300–1377) было названо новой музыкой. Соответственно существовавшая с XI века школа Нотр-Дам получила имя

старой музыки (*Ars antiqua*). В «новом искусстве» изменилась концепция времени. Модальная ритмика превратилась в *модально-мензуральную*. Мензура – дальний аналог всем привычного такта, такта Моцарта и Бетховена (а также Дунаевского и Газманова). Но «наш» такт может делиться как угодно, хоть на 64 шестьдесят четвертых, хоть на 62 шестьдесят четвертых и одну тридцать вторую, хоть на четверть и шесть восьмых, хоть попросту на четыре «столбовых» четверти. Культура такта равнодушна к ритмическому рисунку мелодии. Она предельно демократична: ей интересно равноправие возможных делений, а не индивидуальная пластика времени.

Основное нововведение мензуралистов XIV века состояло в том, что лонги и бревисы могут делиться как на три, так и на два: и «совершенно», и «несовершенно». При этом возникло новое пространство для ритмического разнообразия. В одном голосе могли быть совершенные мензуры (когда лонга равняется трем), тогда как в другом – несовершенные (лонга = двум). Мало того: в голосе, в котором мензуры совершенны, проляция (то есть деление бревисов) могла быть имперфектной (такая проляция называлась малой); а в другом голосе наоборот (большая проляция). К тому же мензура и проляция на протяжении сочинения могли неоднократно изменяться у одного и того же голоса. Об изменении сигнализировали особые знаки, функционально эквивалентные нынешним обозначениям тактового размера.

Визитная карточка музыки *Ars Nova* – полуторное соотношение голосов, когда, скажем, сверху счет идет на три, а внизу в то же самое время – на два. Идея, которая руководит взаимным синкопированием голосов (то есть на современный слух – синкопированием; для слуха *Ars Nova* ни один из голосов не выходил из своей мензуральной сетки), – это самостоятельность времени каждого из них; то есть многоколейность времени.

Мало того. Появилась особая техника – *изоритмия*, сутью которой было, что отдельно сочиняется ритмический ряд (талья), который повторяется независимо от звуковысотного ряда (колора), при этом границы тальи и колора никогда друг с другом не совпадали. Это значит, что голос «раздваивался», шел сразу двумя дорогами, каждая из которой измерялась шагами разной длины. Добавим, что для разных голосов многоголосного сочинения могли сочиняться разные тальи и колоры, что умножало «многовременность» композиции.

Композиция *Ars Nova* – это цветной калейдоскоп звуковысотных и ритмических формул. Добиться того, чтобы стеклышки калейдоскопа не вываливались за рамку сочинения, – специальная задача: оселок композиторского мастерства.

Что же послужило импульсом техники, в которой музыкальное время обрело разноколейность и, соразмеряемое с самим собой, ушло от соразмерения с вечностью? В органуме времен Перотина нет никаких причин для подобных следствий. И вообще дело не в музыке как таковой.

Органумы *Ars antiqua* писались на прозаические тексты. Поэтический текст (сначала – только в виде духовных стихов) проникал тогда только в

концертный жанр кондукта. Кондукт – это органум без литургического тенора, без неметризованно-вечной» линии. В нем есть только «танцующие» голоса.

Так случилось, что композиторы, осуществившие революцию *Ars nova*, были еще и поэтами, на латыни сочинявшими духовные стихи, а на народных языках – куртуазные¹⁹. Причем те и другие – одинаковыми размерами. В версификации не существовало смыслового неравноправия размеров, качественного различия между дву- и трехсложностью стоп; и вообще дело было не в метре, а в строфике; стих был совершенным не тогда, когда имел трехдольную стопу, а когда мастерски воплощал одну из твердых строфических форм. Индифферентность поэтического метра к различию латинского и вульгарного, духовного и светского, художественно рафинированного и примитивного трансформировалась в музыкальную идею равноправия совершенных и несовершенных мензур и пролаций, а значит – и в возможность их сочетания. «Разноколейность» времени в композиции *Ars Nova* коренится в стихотворческой практике, то есть на периферии композиторской деятельности, притом такой периферии, которой могло бы и не быть, если бы в образованной среде королевских дворов, замков и монастырей XIV века не были обязательны версификаторские упражнения.

* * *

XVI век: полифония строгого стиля через 100 лет после ее первого расцвета наконец объявлена «новой музыкой» в трактате Джозеффо Царлино «*Le institutione harmonicae*» (1588). Первым ее творцом стал нидерландский мастер Гильом Дюфаи (1400–1474). Плеяда мастеров строгого стиля: Жиль Беншуа (ок. 1400–1460), Йоханнес Окегем (1425–1497), Якоб Обрехт (1450?– 1505), Жоскен Дебре (1440– 1524), Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок. 1525– 1594), Орландо ди Лассо (ок. 1532–1594) – творцы грандиозных месс, главного жанра эпохи. Мадригалы и офферториумы князя Карло Дездемоне ди Веноза (ок.1560–1613) – друга поэта Торквато Тассо, композитора-новатора, писавшего уже больше аккордами, чем самостоятельными мелодическими линиями, при этом еще не знавшего тональности (поэтому аккорды следуют друг за другом у него на современный слух очень причудливо, с яркими «венецианскими» эффектами света-тени), и мессы Уильяма Бёрда (1544–1623) завершили эпоху строгого письма.

Новизна строгой полифонии состояла в избавлении от терпкой витиеватости голосоведения и ритмики *Ars Nova* - ради непосредственной слуховой очевидности единства сочинения. В строгом письме правила контрапункта дополнились нормами *имитации*. Имитация – это проведение в разных голосах от различных высотных и временных позиций одной и той же мелодии-темы (чаще только ее начального мотивного зерна). В такой технике движение становится метафорой пребывания в едином смысловом времени-пространстве. Принадлежность темы к григорианскому

хоралу заставляет понять единство, которое строит композитор, как божественную сущность, музыкой проявляемую. Вместе с тем для восприятия имитация укорачивает и дробит литургическую тему – на не заслоненных другими голосами участках тема заявляется всего несколькими звуками; вокруг темы, вроде бы ортодоксально проводимой во всех голосах, возникает художественное разнообразие сочетаний²⁰ .

И опять новое пришло со стороны: очередная музыкальная революция ввела на континент и переработала провинциальную английскую манеру хорового исполнения духовных мелодий. В английском фобурдоне записывался лишь тенор – голос, излагавший литургическую мелодию. Другие голоса добавлялись в процессе исполнения путем откладывания от тенора терции вниз и транспонирования полученного голоса на квинту и октаву вверх (все перечисленные интервалы имеют символическое значение). В итоге над голосом, излагавшим литургический напев, возникало движение параллельными консонирующими аккордами, что сообщало музыке качества полнозвучия и монолитности. Попав на континент, где композиторы чурались «неученой» простоты, фобурдон усложнился: вместо параллельного движения литургических голосов была введена разновременность их вступления. Мелодии, в многоголосии английского фобурдона шагавшие аккордовым строем, побежали выстроенной по диагонали цепью. В результате убитыми оказались два зайца: единство мелодического материала композиции и ученое разнообразие соотношения голосов. Все они излагают одну и ту же тему, но в разное время и от разных высотных позиций, так что сегменты темы вынуждены совпадать, как ребра сложенной гармошки: скажем, в нижнем голосе, который вступил позже двух других, первый мелодический сегмент должен благозвучно сочетаться со вторым в голосе, который вступил вторым, и с третьим в голосе, который начал композицию. Это новая композиторская задача: гармонически синхронизировать в каждый момент звучания точки «разновременных» линий. Способы ее решения и составляют сложную техническую систему полифонии строгого стиля²¹ .

* * *

XVII век: «*Le nuovo musiche*» озаглавил Джулио Каччини (ок. 1550–1618), один из отцов *оперы*, сборник вокальных сочинений (1601), давший имя столетию. Каччини, а также Якобо Пери (1561 – 1633), другие члены Флорентийской камераты (основана в 1580 г.) противопоставили хоровой полифонии строгого письма сольную *монодию* – мелодию с сопровождением. Звуковысотное пространство функционально дифференцировалось. Вверху расположилась главная линия, внизу – подчиненный ей аккордовый пласт, который опирался на так называемый генерал-бас. Аккорды служили краской, подсвечивающей мелодический «пафос» (например, мажорное трезвучие выражало твердость, энергию, минорное – мягкость, пассивность). Такая дифференциация ткани свидетельствовала о новом образе мира, в котором крупным планом

выделена индивидуальность (мелодия). Время из объективной вечности превращается в процесс движения. Эмансипация музыкального времени от символики вечности ставит перед композиторами проблему начала и конца сочинения. Требуется функциональная субординация аккордов: способных начинать и заканчивать сочинение и знаменующих движение от начала к концу (бас, носитель функции аккорда, действительно становится «генералом»: руководит этими маневрами).

Но откуда взялась монодия? – Из непрезентабельной подсобки профессионализма. Каччини и его соратники возвели на пьедестал художественности упражнения вокалистов, практиковавшиеся испокон веку, и сегодня тоже. Всякий имеет о них представление – хотя бы по сцене из кинокомедии «Веселые ребята», где безголосая певица разбивает яйца о нос бронзового Бетховена. Артисту надо распеться, концертмейстер дает на рояле тон, и вокалист пропевает от этого звука, как от точки отсчета, некую руладу на «а-а». Потом берется тон выше, и вокалист повторяет руладу тоном выше, пока не пройдет весь свой диапазон. Такие вокализы называются мелодиями на выдержанный бас. Бас аккомпанирует, распеваящийся голос солирует.

Увидеть же в этих голосовых упражнениях (которые еще потому подвернулись под руку творцам оперы, что они сами были певцами) новый тип письма для нового жанра заставил свойственный гуманистам пиетет перед античным словом. Ведь опера появилась из переводов греческих трагедий и из стремления восстановить их аутентичное исполнение – с музыкой. При этом слово Эсхила, Еврипида и Софокла представлялось столь авторитетным, что любая неясность его музыкального декламирования была исключена. Значит, никакой временной разноколейности в пропевании слова быть не может. Что же делать с многоголосием? – Унифицировать многие голоса ради выделения единственного. Текст должен звучать в одной главенствующей мелодии, роль остальных голосов – давать вокалисту тон, аккомпанировать ему, как в певческих упражнениях.

Тут кстати сказать о новом значении баса, превратившегося в предводителя аккордов. И его тоже нашли валявшимся на обочине. Издавна существовала практика дополнения (не обязательного, впрочем) хорового или ансамблевого исполнения партией органиста, который импровизировал по басовой строчке с цифровыми обозначениями аккордов. Конспективность записи басовой партии указывала на ее периферийность. Но в опере эта периферия становится центром. Еще не известно, кто главнее: солирующая мелодия, приковывающая к себе слушательское внимание, или бас, который движет самой тектоникой музыки. Соотношение между ними такое же, как между публичными политиками и силовыми структурами; прислушиваются к первым, а зависят от вторых.

В полифонии строгого письма все голоса – личности; все они могут излагать литургический напев или контрапунктировать с ним. В оперной монодии есть, так сказать, «личность напоказ» (верхний голос – носитель

темы), есть «теневая личность» (бас), а есть статистически безликие не то подданные, не то граждане (средние голоса).

Если искать преемственности между эпохами мессы и оперы, то выйдет какая-то периферийно-боковая смычка. Дело в том, что в XVI веке техника месс применялась в светских хоровых мадригалах, мадригалы же, в свою очередь, иногда разыгрывались на театре (это называлось мадригальной комедией). Но из полифонических мадригальных комедий оперную монодию можно вывести примерно с той же правомерностью, как из «Лебединого озера» – выступления Тарапуньки и Штепселя, раз уж то и другое происходит на сцене²².

* * *

1740–1770-е годы: сенсация тогдашней художественной жизни – мангеймская школа – открыла классическое оркестровое письмо, классический тип *симфонии*. Этикетку «новой музыки» за творчеством мангеймцев закрепили Чарльз Берни («Музыкальные путешествия», 1772) и К.Ф.Д. Шубарт («Эстетика звукового искусства», 1784). Руководитель мангеймской капеллы Ян Стамиц (1717–1757) и его ученики привели в системную связь с «правлением» генерал-баса громкостную динамику. Стамиц впервые использовал оркестровые возможности для эффекта нарастания и спада звучности. Постепенные усиления и ослабления громкости как бы проясняли – на безусловно понятном уровне физиологического воздействия звука – растущее напряжение при переходе от тоники к аккордам, репрезентирующим сферу неустойчивости, или успокоение при переходе от последних к тонике.

Тональная логика, погоняемая громкостной динамикой, быстро и бодро находила самые прямые пути к цели движения – к заключительному утверждению главной тональности. Форма симфонии, выработанная мангеймцами, есть карта путешествия по тональности. Мангеймцы, однако, так наслаждались новообретенной ясностью целенаправленного процесса, что его схематика подавляла индивидуальную выработку отдельного сочинения: у них не было ярких, запоминающихся тем, неожиданных гармонических ходов и т.п. Поэтому классиками в открытой ими системе письма суждено было стать не им, а Гайдну, Моцарту и Бетховену; Венская школа отобрала знамя классики у Мангеймской.

А откуда взялась мангеймская идея аккордовой динамики, подкрепленной громкостью? Вопрос о двух ответах. Вначале – о плавных модификациях громкостного рельефа. Они были открыты Стамицем случайно – на репетиции капеллы, благодаря нечеткому удержанию динамического нюанса оркестрантами. Идея же употребить эту «ошибку» на пользу логике движения аккордов пришла (и это второй ответ), вероятно, из жанра, где движение аккордов испокон веку было главным способом артикулировать время: из оперных и ораториальных речитативов- »сecco» («сухих», сопровождаемых не оркестром, а только клавесином). Задача речитатива – связать арии ускоренной модуляцией – конспективным переходом по

вешкам отдельных аккордов из тональности предыдущего номера в тональность последующего. Иногда к концу речитатива при подходе к важной арии сопровождение *secco* менялось на *accompanato* – оркестровое; и возникал эффект нарастания звучности (громкость увеличивалась автоматически). Это был готовый образ симфонического усиления громкостной динамики параллельно росту гармонического напряжения. В музыке самих опер он играл сугубо служебную роль, оставаясь третьестепенным фрагментом жанра. Новый язык возник из каких-то знаков препинания... Что было вспомогательно-вынужденным в опере, стало опорным в симфоническом письме.

* * *

Наконец, *XIX* век. почетное звание новатора в 1840-х годах превратилось почти что в синоним оценок «выдающийся талант», «гений». Его носили едва ли не все *романтики*. В чем же состояла новизна их творчества? Часто пишут, что романтики открыли мир естественности, непосредственности, жизни, которая воссоздает себя в искусстве в небывало доступных, «непридуманных» формах²³. Это открытие, однако, обращает к бытовому «чулану» прежней культуры.

Романтики разрабатывали малые жанры, до них принадлежавшие к развлекательно-салонному обиходу: песню, инструментальную миниатюру, программную (иллюстрирующую литературный сюжет) пьесу. Еще в начале XIX века игра на рояле контрдансов была уделом старых дев, которых никто не пригласит танцевать (в «Доводах рассудка» Джейн Остен этим занимается героиня, в годы первой юности опрометчиво расторгшая помолвку и теперь вынужденная аккомпанировать танцам своего бывшего жениха со своими же юными родственницами). А в 1830-х годах Роберт Шуман (1810–1856) обретает громкую известность циклами «Бабочки» и «Карнавал» – романтически опозитизированными собраниями танцев. Бетховен пачками сочинял песни для домашнего музицирования, но мало кто знает, что и это есть в его наследии; Бетховен для бетховеноманов XIX века и нынешних любителей классики – прежде всего автор симфоний. А умерший всего годом позже Бетховена Франц Шуберт (1797–1828) оставил более 600 песен, и именно вокальная лирика ассоциирует теперь с его именем; симфоний же у Шуберта столько же, сколько у Бетховена, – 9, а еще 23 сонаты и 7 месс, но они как-то «не считаются».

Бытовая музыкальная провинция в романтизме стала столицей, в том числе и в прежних «столичных» жанрах. Малое, конкретное, поэтизирующее обыденную психологическую рябь отложило у романтиков отпечаток и на крупное, традиционно связанное с философскими обобщениями. В грандиозных симфониях Антона Брукнера (1824–1896) указания темпов меняются чуть ли не каждые 20 тактов (в среднем). Форма сама себе устраивает головную боль: стремится стать собранием самодовлеющих деталей, хотя знает, что ее долг – быть сквозным развитием и завершенным целым, В не менее грандиозных операх Вагнера (1813–1883)

каждый поворот действия и символ текста вызывают свой отдельный лейтмотив: нужно мученически-героическое напряжение тональности (его-то и слышат прежде всего как «сверхчеловеческий» пафос музыки Вагнера), из последних сил удерживающей музыкальную композицию в состоянии единства, чтобы опера не свелась к дословной иллюстрации текста²⁴ .

* * *

Линейное нотное письмо, сочинение и запись ритма, техника строгой полифонии, монодия с аккордовым сопровождением, генерал-бас, симфоническая динамика, романтический психологизм – если это «вперед и вверх», то что тогда сбоку и снизу?

Когда в 1970-е годы разгорелся спор: есть ли еще в композиции последнего десятилетия, решительно открывшейся навстречу сырой случайности и окружающему фону (в хэппенинге, в коллажах с использованием радиоприемников и т.п.), музыкальное произведение, или надо говорить о крушении эстетики «мира для себя самого» (Вакенродер)²⁵ , бросились искать исторические константы, которые «продлили» бы XIX век за авангардистский перевал.

Самые широкие константы нашел Ханс Хайнрих Эггебрехт (1912–1999). Неизменными по меньшей мере с XIV века он считает следующие связанные между собой признаки: «духовность» (как преобладающая характеристика содержания), теоретичность (музыка постоянно пересказывает себя в собственной теории), элитарность (композиция не делает скидки на «неученное» понимание; даже когда, как в романтизме, музыка волнуется «естественными чувствами», чувства эти рафинированно поэтизируются). По Эггебрехту опус-музыка – это «тип творчества, который в противоположность первичным фольклорным и неевропейским формам (с которыми опус-музыка вступает в спор), а также тривиальному и прикладному творчеству (которое ею питается) стремится к власти так же, как в ней самой властвует Ratio»²⁶ .

В другом труде Эггебрехт прослеживал, как работал бетховеноцентризм в XIX–XX веках. Представление о страдающем художнике, сформировавшееся вокруг наследия (и биографии) Бетховена у романтиков (Гофмана, Шумана, Берлиоза), в XX веке расширяется: Т.В. Адорно «эксплицирует страдание как общественную функцию искусства»²⁷ .

«Воля к власти», которой Эггебрехт награждает европейскую композицию в целом, требует такой же редакции, как «всеобщее»-бетховенское страдание. Музыкально-символические числа в старых мессах – не та же самая рациональность, которая потрясает и чуть ли не подавляет в построении бетховенской формы. Да ведь и смешно представить, как английский фобурдон, этот простонародный недоучка, сидит столетие или больше на своем острове, страдает от изоляции и мечтает о подчинении континентальных музыкальных умов... Но зато творчеству XIX века (и позже, до 1970-х гг.) инкриминировать некоторую

дозу нищезанятия можно.

* * *

Если когда и появилась (или, чтобы быть ближе к Эггебрехту, **проявилась**) в композиторской музыке воля к власти, то тогда же, когда таковая обнаружилась и в принципиально анонимном развлекательно-бытовом репертуаре. Произошло это в XIX веке, в момент встречи недавно сложившегося института общедоступных культурных собраний (концертов, балов) и музыкального языка, который уверовал в собственную непосредственность²⁸. Риторические фигуры ораторий XVII века, кодифицированные эффектные мотивы опер XVIII века новой, более широкой публике²⁹ казались латынью на рынке. Тут-то и выяснилось, что тональная музыка вполне может без них обойтись. Чтобы что-то означать, достаточно одной «непосредственности», «естественной душевности», то есть мелодической вышивки по канве тональности, которая есть своего рода автомат по производству нарастаний и спадов напряжения.

Чтобы автомат интенсивней работал, тональность обильно «смазывали» хроматизмом. К концу XIX века тональность превратилась в хроматическую «жижу». Чтобы не увязнуть, раек очистил для себя пяточок из трех аккордов, а высокообразованный партер воспарил к интеллектуальному конструированию нового. Но и на танцевальном поп-пяточке (разросшемся до стадионов), и в виртуальных высях музыкального новаторства сохранялась установка «слушатели, за мной!». И там и там музыка выставляет харизматически-путеводные фигуры: «гения» – в высоком искусстве, «звезду» – в музыкальном бизнесе. Эти персонажи совсем не то, что «образцовый кантор» или «совершенный капельмейстер». «Звезда» и кантор, «гений» и капельмейстер: разная этика, стилистика и статистика почитания.

Демократизм общедоступных концертов и эмоционализм романтической композиции с 1830-х годов формировали новое слышание, включавшее обязательное *эхо зала*.

Задача музыки, в которую заложено эхо зала, – *привлечь внимание, выделяться*. Она вступает в двусмысленный и весьма пластичный компромисс с прежней задачей – *пиететным служением* (у алтаря или трона).

Выделяться – значит быть новым; и не вообще новым, а – в конкурентном режиме, значит, в сравнении со старым. Сцепления «более старого – менее старого – менее нового – более нового» образовали непрерывную линию исторического позиционирования идей, техник и школ композиции.

Из-за инкорпорированного в музыкальный язык эха зала музыкальное минувшее столетие не смогло «остановиться» – завершиться в отведенный ему календарный срок. Оно продолжилось в следующем веке. Проекцией осуществившегося анахронизма являются глобальные исторические прямые, которые музыковедение чертит до сих пор.

1 . См.: Веберн А. Фон. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 45

2 . Штокхаузен: «Мелодия – исторически первый развитый параметр... Дифференциация ритма и точное измерение длительности развилась намного позже высот. А третья стадия в этом историческом развитии отмечена композицией динамики... Динамика была практически нейтральной, обладая, возможно, двумя уровнями. И мы знаем, что с мангеймскими композиторами связана крупнейшая революция... Затем – следующая революция, произошедшая в конце прошлого и начале этого столетия в области тембра...» Цит. по: Просняков М. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М., 1992. С. 95–96.

Позднейшие вариации на тему: «В XIV веке проблему составляла большая терция, у Баха – малая терция, спустя большое количество времени у Дюка Эллингтона появляется терция, промежуточная между большой и малой <...> Семена будущего лежат в преодолении замкнутого 12-тонового пространства, в восхождении к пространству сонорики, в котором происходит стирание границы между высотой и тембром». Суждения Виктора Суслина (род. в 1942 г.) цит. по: Холопова В. Виктор Суслин: открытие шансов, пропущенных прогрессом // *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 2. М., 1996. С. 233, 236).

3 . Возьмем современные представления, появившиеся благодаря подробному изучению раннесредневековых источников. Итак, вначале (на Западе) – постепенная консолидация устных школ церковного пения и появление единого григорианского хорала (к VII в.). Эпоха каролингского возрождения: осмысление попевочных модусов хорала как дискретных звукорядных схем и заимствование греческой буквенной нотации для их записи. Многообразие напевов сводится к рядам звукоточек. Необходимый следующий шаг: «точка против точки», контрапункт (к XI в.). А где точка против точки, там и линия против линии: многоголосие становится свободным. А где свободное многоголосие, там свободно сочиняемые темы. Где свободно сочиняемые темы, там рано или поздно сломается общая система норм письма (тональность, например). Значит, дальше – атональность, додекафония и все, что последовало за ней вплоть до наших дней.

4 . См. доклад 1939 года «Звуковые законы детского языка и их место в общей фонологии» в кн.: Якобсон Р. Избранные работы. М., 1986. С. 105-115.

5 . См. статью Ю.Н. Холопова «Лад» в Музыкальном энциклопедическом словаре (М., 1990. С. 291).

6 . Этому, впрочем, тоже можно найти музыковедческую аналогию. В архаичном фольклоре исследователи прослеживают, как в зонном, «нечленораздельном» в отношении стабилизированной высоты звука, интонировании выделяются сразу два – высокий и низкий – тона. Их контраст затем мультиплицируется в окружающее высотное пространство, и

постепенно оно выстраивается в звукоряд. См.: *Алексеев Э.* Проблемы формирования лада. На материале якутской народной песни. М., 1976.

7. *Dabibaus C.* Grundlagen der Musikgeschichte. Kцln, 1977.

8 . Ученый спрашивает: почему английская литургическая музыка XIV века, из которой вырос нидерландский мотет, *еще* не называется мотетом, а духовный концерт XVII века мотетом *уже* не называется, хотя под разными наименованиями не кроется существенных жанровых различий? – Потому, что за новым термином «духовный концерт» в сознании эпохи стояла новая предпосылка: «стилистическая точка зрения на музыку на месте прежней жанрово-функциональной». Процессуальность прерывается: место жанра как главной задачи композитора заступает стиль. *Ibid.* S. 79–80.

9 . *Ibid.* S. 36.

10 . *Ibid.* S. 80–81.

11 . Впервые оно появилось в 1600 году в трактате Кальвизия (*Calvisius Seth.* *Exercitationes Musicae Duae*).

12 . Например, шесть книг Августина «О музыке» (387–390) никакого отношения к практическому музицированию не имеют. Для автора главным было, как проявляют себя числа в движении предметов. Тексты Августина показывают не то, как делали музыку, но как ее «думали».

13 . *Forkel I. N.* *Allgemeine Geschichte der Musik.* Lpz., Bd. 1–2. 1788–1801. Цит. по: Bd. 1. S. 443.

14 . Наиболее подробным и изобретательным шпенглеризмом отличился выдающийся историк музыки Вернер Данкерт. См.: *Danckert W.* *Musik und Weltbild. Morphologie der abendldndischen Musik.* Bonn, 1979.

15 . Крупный ученый начала XX века Ханс Мерсман так разрабатывал общелюбимый (до и после него) мотив предустановленности музыкальной истории. Есть два принципа формы: открытый и закрытый. Они заложены в структуре элементарной метрической единицы – стопы. Первое предложение песенного периода «открыто», второе «закрыто». По отношению к симфонической форме песенный период «открыт», симфония же в целом «закрыта» и т.д. То же – с эпохами. Тип «ренессанса» (романская эпоха – с одной стороны, классицизм – с другой) – «открытый» (единый, цельный, «неаналитичный»); тип «барокко» (готика, с одной стороны, романтизм – с другой) – «закрытый» (дробит исходные импульсы «открытой» эпохи). От романского искусства к романтизму «открытое» и «закрытое» проявляются все более выпукло в динамически-драматургических профилях форм. См.: *Mersmann H.* *Angewandte Musikaesthetik.* Bln., 1926. S. 51, 80–81, 97, 708.

16 . В таком жанре создан героически-фундаментальный труд Романа Ильича Грубера «История музыкальной культуры» (1941 – 1959). Я застала воспоминания консерваторских профессоров преклонных лет, учившихся у Р.И. Грубера. Он приходил на лекции с двумя портфелями и двумя патронташами, скрещивающимися на груди. В портфелях и ячейках для патронов были рассортированы исторические цитаты и нотные примеры... Подвижничество, достойное утопического всемирно-исторического

монизма, которому подчинял исследователь факты.

17 . «Сила, преобразовавшая органум школы Нотр-Дам, исходила не из церкви, но от танцев и песен». См.: *Besseler H. Ars antiqua // Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Kassel, Basel u.a., 1977. S. 21.*

18 . Цит. по: *Сапонов М. Менестрели. Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М., 1996. С. 27.*

19 . На двуязычие позднеготической и проторенессансной учености как причину ритмической революции *Ars Nova* указывает Хайнрих Бесселер. См.: *Besseler H. Ars Nova // Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Kassel, Basel u.a., 1977. S. 52–53.*

20 . В понятии *varietas*, которое было центральным для описываемой техники, усматривают симптом эмансипации композитора от канонических требований. О принципе *varietas* см.: *Kneif T. Musikaesthetik // Einfuhrung in die systematische Musikwissenschaft. Kцln, 1971. S. 159 ff.*

21 . *Besseler H. Bourdon und Fauxbourdon. Studien zur Ursprung der Niederlndischer Musik. Lpz., 1974.*

22 . Утвердившись в опере, монодия быстро вышла за ее пределы. Ее техника была освоена в сольных инструментальных пьесах и в балетной музыке французской школы (Франсуа Куперен, 1668–1733), Жан Филипп Рамо, 1683–1764). Оратория тоже учла уроки монодии и в XVII веке выработала собственное оправдание аккорда: новые принципы соподчинения самостоятельных голосов, отвечающие движению аккордовых вертикалей, которые обрисовывают тональность. Так появилась свободная полифония.

23 . См.: *Михайлов АВ. Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 134–135.*

24 . И.Ф. Стравинский, отстаивая перед вагнерианцами скромный аристократизм вердиевской оперы, говорил: «Творчество Вагнера соответствует не столько тенденции к беспорядку, сколько пытается чем-то заменить отсутствие порядка. Система бесконечной мелодии превосходно выражает эту тенденцию. Это постоянное становление музыки, у которой не было никаких оснований начаться и никаких причин окончиться» (из Лекций по музыкальной поэтике // *Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 40.*)

25 . В композиторских экспериментах 60-х отрабатывались способы создания «не-произведений», самыми простыми из которых были хепенинги, а наиболее эзотерическими – опыты виртуальной музыки, вроде «Плюс-минус» Карлхайнца Штокхаузена (сочинение представляет собой набор графических схем-«партитур», предназначенных не столько для исполнения, сколько для фантазирования о возможном звучании этих картинок; название сочинения фиксирует тот факт, что во всех картинках среди прочих графических символов встречаются знаки плюса и минуса). Прочитываем Карла Дальхауза: «Тенденция к раздроблению музыкальной формы, четко обозначившаяся в последнее десятилетие, идет навстречу политизации музыки... Чем менее музыкальная пьеса строится как

завершенное произведение, как мир для себя самого, тем более открыта она для проникновения сырого политического содержания – без того, чтобы выразить его эстетически (тут Дальхауз метит прежде всего в Симфонию Лучано Берно, 1968, с ее социально-вопиющими полистилистическими столкновениями. - Т.Ч.). Музыкальный авангард 50-х был эзотеричен.

В противоположность *ему* политически ангажированная музыка 60-х ориентируется на плохое эстетическое сознание» (*Dabihaus Carl*. 19. Jahrhundert heute. – Musica. 1970. N 1. S. 12). «Отсутствие понятия произведения связывает сегодняшний авангард с тривиальной музыкой» – указано в 1971 году (см. отчет о докладе К. Дальхауза в Австрийском музыкальном обществе: *Österreichische Musikzeitschrift*, 1971, N 2. S. 102).

26 См.: *Eggebrecht H.-H.* Opusmusik. – Schweizerische Musikzeitung, 1975. N 1. S. 7.

27 *Eggebrecht H.-H.* Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Mainz, 1972. S. 36.

28 Примерно так, как верят в собственную непосредственность жестокий романс или строевая песня; ср. замечание Жана Кокто: «Кожа у всех нас чувствительна к цыганской музыке и к военным маршам» (*Кокто Ж.* Петух и Арлекин / Сост., пер., послесл. и коммент. М.А Сапонова. М, 2000. С. 13).

29 Уже Р. Шуман называл публику «толпой» и подчеркивал «массовость» музыки: «В отличие от живописи, музыка – то искусство, которым мы лучше всего наслаждаемся сообща, в толпе <...> искусство, которое в одно и то же мгновение захватывает тысячи таких, как мы». См.: *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. М., 1975. С. 88. П.В. Анненков в «Парижских письмах» (1840) акцентирует специфический социальный состав этой «толпы» в одной из музыкальных столиц Европы: «...в Вене живет совсем иначе, чем в остальной Германии <...> нет того, что называется домами веселья; от этого образовались здесь два класса женщин: для одного из них (*pour les femmes galantes*, – т.е. в принятом переводе: "для женщин легкого поведения". – Т.Ч.)<...> играют оркестры Страуса, Ланнера и Морелли и др., для них отделяются великолепные мраморные залы <...> Репутация Вены как музыкального города вся лежит на плечах Ланнера и Страуса и на бесчисленных вальсах и галопадах. Опера же плоха; знаменитые музыкальные произведения даются раз в год обществом любителей музыки». См.: *Анненков П.В.* Парижские письма. М., 1983. С. 15–16.

СЛУЧАИ с эхом зала

На открытии съезда композиторов 2000 года в Большом зале консерватории игрались оркестровые вариации маститого советского-постсоветского композитора на колокольную тему Мусоргского. Надо напомнить, что периметр Большого зала на высоте второго амфитеатра украшен овальными-портретами классиков.

Вариации начались. Через полторы – две минуты в полупустом ряду партера известный музыковед, непременно присутствующий на всех концертах новой музыки и всегда с блокнотиками, в которых десятилетиями каталогизировал новинки, резко отвернулся от сцены, вытянул шею куда-то вверх и вбок – стало ясно, что музыковед пристально и напряженно смотрит на портрет Мусоргского. От скучной невнятности играемого публика вслед за ним принялась разглядывать привычное изображение, которого давно уже не замечала. Лицо на портрете выражало глубокий укор – не то метафизический, не то похмельный. На четвертой–пятой минуте сочинения музыковед повернулся к оркестру и с той же пристальностью вперился в дирижера. Публика тоже словно впервые обнаружила на сцене исполнителей – казалось, что недоуменно страдающим взглядом Мусоргского. Еще через минуты две музыковед опять резко вывернул голову в сторону портрета Мусоргского, затем вновь уставился на оркестр. Зал синхронно совершал те же движения. В итоге осталось-таки двадцатиминутное ощущение художественного события: опыт безнадежного взглядывания в лицо традиции в ситуации ее мнимого возрождения.

* * *

В артистическую Малого зала в антракте до исполнителей донесли новость: среди публики находится В. Жириновский. В то время Жириновский гремел политически-бытовыми скандалами – кого-то таскал за волосы, кому-то плескал в лицо соком, словом вел себя шумно. Виолончелист Владимир Тонха и органистка Татьяна Сергеева вышли на сцену с предчувствием опасности. На органе играют, сидя спиной к залу. В какой-то момент Сергеевой стало казаться, что в зале растет непонятная суета, раздаются вскрики. В ужасе она остановилась и обернулась. «Ты что? – прошипел Тонха. – Ну, сфальшивил я, но не настолько же?» В зале было совершенно тихо.

Потом Сергеева поняла, что это были слуховые галлюцинации: композиторскому слуху (способному уловить то, что не звучит, но должно/может прозвучать) из зала отозвался имидж Жириновского.

Контекст (конспективно).

В рекламной видеоэстетике глаза (их традиционная роль: «зеркало души»), освоившись в роли зеркала товара (объектива камеры, снимающей красочную упаковку, взгляда зрителя, в который видеокамера внедряет аппетитную оптику), перешли в новое качество: теперь глаза непосредственно есть товар, без всякого зеркала. Дистанция между «видеть» и «иметь» упразднена за счет вивисекторского ослепления. Вещи – уже не прекрасные и влекущие видения, их уже не надо видеть, они сами стали видением. В 2000 и 2001 годах очередная марка кофе рекламировалась так. Первый план (сверхкрупно): глаз. Компьютерное

увеличение, как под линзой микроскопа: каряя радужка оказывается коричневой жидкостью в фирменной кофейной чашке (вид сверху). Затем чашка с кофе, вставленная в глаз вместо радужки и зрачка, переворачивается (вид сбоку), укрупняется и наезжает на зрителя, занимая весь экран. Товар «вылупляется» из глаза, как насекомое из отсохшего кокона. Другой образец: шедший примерно с 1999 года и до сих пор повторяемый рекламный ролик телевизора нового поколения. Первый план (общий): неведомо куда бредущая толпа в серых униформах. Планы средне-крупные и крупные: глаза на лицах статистов зацементированы гримом так, как будто щеки непосредственно переходят в лоб, и глазная впадина анатомически отсутствует. Следующий план (общий): на некоем фетишистском столбе, обтекаемом толпою, возвышается рекламируемый телевизор. Новый план: маленькая девочка, у которой есть глаза, и притом стеклянносиние, как у куклы (явные линзы), спасает человечество: она берет пульт, нажимает на кнопку, на экране телевизора возникает изображение. На лицах толпы (крупные планы) маскировавшая глазные впадины штукатурка сначала трескается, как давно не обновлявшийся асфальт, а затем (средние и общие планы) осыпается толстыми кусками. Под ней оказываются глаза, у всех одинаковые, линзовосиние, и все устремленные в одном направлении – на телеэкран. Телеэкран «порождает» зрение, чтобы поглотить его.

Овеществлению зрения отзывается развеществление товаров. В частности, новые марки кофе или серии телевизоров ничего принципиально нового не содержат; что называется, разливали из одной бочки. Просто надо наращивать продажи, и в рекламе гиперболизируются микроскопические отличия новопроизведенного продукта от прежних серий тех же линий.

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ.

Калинников (1866-1901)

Позиция завершителя эпохи, которую в прежние времена занимал, например, И.С. Бах (из его наследия, как заметил А. Швейцер, ничего не вытекало), в календарном XIX веке оказалась незанятой (именно поэтому XIX век продлился за пределы собственных дат и аннексировал значительную часть следующего столетия). Были лишь малозаметные попытки поставить точку; малозаметные не из-за художественной незначительности, но потому, что сознание, настроенное на прогресс, их не замечало.

К попыткам завершить XIX век в положенные хронологические сроки относится наследие русского симфониста Василия Калинникова.

* * *

За 1960–1990-е годы шедевр Василия Сергеевича Калинникова – Первая симфония – в московских залах исполняется лишь дважды. Но и до того

сочинение игралось редко. В сознании нескольких поколений меломанов и профессиональных музыкантов симфония, как и все наследие Калинникова, практически отсутствует.

Калинников прожил 35 лет. Из них 20 он пытался реализовать свое музыкальное призвание, 16 изнурительно боролся с нуждой, 13 безнадежно болел и всего только 5 последних лет жизни смог посвятить композиторскому творчеству¹. Первая симфония была сочинена в 1895 году. Она стала не только кульминацией недолгой творческой жизни автора, но и итогом всей национальной классической школы, по отношению к которой композитор, скончавшийся, едва покинув ученический класс, не успел занять критическую позицию (хотя сама школа – в лице, например, Римского-Корсакова – к концу 1890-х годов уже критически переосмысляла себя).

Жизнь музыканта, которому история и биография отвели роль пиететного завершителя традиции, сложилась так, как он предвидел. Поступив в Московскую консерваторию, Калинников писал отцу: «Я ничуть не желаю венков вперед и громкой славы. Я просто желаю быть настоящим артистом и даже желал бы умереть в самой крайней бедности, лишь бы только быть им...» Калинников умер настоящим артистом и в крайней бедности. Но слава, хотя недолгая и отнюдь не выданная вперед, все же была². Дирижер А.Н. Виноградский писал о Первой симфонии ее автору (1899): «Право, это какая-то триумфальная симфония. Где бы я ее ни играл – всем нравится. А главное, и музыкантам, и толпе. Вот это ее удивительное свойство».

Что же на рубеже уходящего столетия объединило знатоков и случайных посетителей концертов, вкусы которых уже тогда поляризовались (одни почитали необходимым отметить в Байрейте на «Кольце Нибелунгов», другие все менее стеснялись шантанных пристрастий)?

* * *

Сочинение Калинникова непровокативно: оно предоставляет возможность отдохнуть от любой броскости, будь то сенсационная концепционность/новизна, которая в элитарном сознании в конце 1890-х годов уже стала пропуском к успеху³, или взвинченная страстность/веселость, имитирующая смысловую наполненность жизни на просевшем фундаменте традиционных ценностей.

В симфонии Калинникова этот фундамент естествен и незыблем. Он как будто даже незаметен, поскольку автор не проповедует традицию, а просто пребывает в ней. Отношение к истории не рефлектируется, не выдается за знаковый жест.

«Незнаковость» в большом художественном контексте 1890-х (а тем более 1990-х) кажется чем-то провинциальным. Она надолго отодвинула произведение Калинникова на периферию актуального искусства. Однако сегодня, когда средства для агрессивной маркировки актуальности исчерпаны (уже в 1980-е годы не приходилось сомневаться в том, что

музыкальный авангард перестал существовать), отсутствие претензий на «продвинутость» представляется опережающей время позицией.

Но не в гонках прогресса дело. Калинин, человек глубоко верующий и каждый день побеждавший грех уныния в борьбе с подступавшей смертью, творил в настоящем, которое причастно вечности. И получилось тоже настоящее, которое причастно вечности.

Выдающийся музыковед Борис Асафьев в 1930-е годы назвал симфонию Калиникова «песней жаворонка русского симфонизма». Спокойная естественность радости в высоком искусстве XVIII века еще имела хождение. В XIX столетии она превращалась в анахронизм, а в XX веке и вовсе исчезла⁴. Части заменили целое: юмористическая травестия и пародийная перелицовка, лирическое ликование, героический экстаз, легендарно-эпическая торжественность, развеселая пустячность – это ведь не вся радость. И вообще не радость – глубокая (но не впадающая в эзотерическую несказанность) и живая (но не нажимающая на собственную заразительность), какую неожиданно слышим в симфонии Калиникова.

* * *

Композитор говорит лексикой Бородина (интонациями из его «Богатырской симфонии») с просодией Чайковского (имеются в виду его лирико-гимнические кульминации, напряжение которых достигается сменяющимися друг друга долгими волнами, устремленными под купол высотного пространства) и в грамматике Моцарта (музыкальная речь на всех масштабных уровнях ясно расчленена на симметричные вопросно-ответные построения). Сочетание было бы эклектичным (Чайковский так же далек от Бородина, как Бородин от Моцарта), если бы не обнаружившийся вдруг общий смысл. Калинин ничего не добавил к фрагментам традиции – только выбрал их. Но выбрал так, что они слились в единый образ, отбросив тянущие в разные стороны исходные смысловые окраски.

«Богатырство» в столкновении с лирической декламацией лишается эпической легендарности. Остается только чувство укорененности в народном прошлом, или – более общо – повседневная прочность самоощущения. Любовный восторг рядом с эпической объективностью расширяется в благодарность бытию, не имеющую лично-биографических привязок. А классицистская прозрачность причинно-следственных связей, накладываясь на национально-«соборную» мелодику и гимническую бескрайность кульминаций, теряет связь с родной ей эстетикой аристократической меры и превращается в обобщенный знак разумности мира.

* * *

Объединяя традиции, композитор создает русскую (действительно русскую) симфонию (действительно симфонию). Симфония долго не прививалась на российской почве. Сочинения получались либо «слишком»

русскими и потому не совсем симфониями, либо вполне симфониями и потому русскими больше по месту написания⁵ .

Витальная модель симфонии – целенаправленный шаг. Мелодика же русской крестьянской протяжной песни, как и православного распева, «дышит». Она живет не дроблением, а суммированием-наращиванием. Исходное интонационное зерно прорастает; к вариантам-продолжениям прибавляются другие варианты, которые имеют свои продолжения. Финальная точка мелодии не задана; цель процесса музыкально не артикулируется – ее просто нет. Если искать речевых ассоциаций, то получится нечто вроде: «Да-а... Да + ой + да-а-а... Да + ой + да + эх + да-а-а...». Музыкальная мысль движется как будто не во времени, а в пространстве. Для нее важно не прибытие из точки А в точку В, а заполняющее пребывание. Она мыслит звуковые «места», и не мыслит даже, а обживает их.

Калинникову удалось соединить телеологическое время, притом в самой быстрой (поскольку предельно компактной) версии, и обживание пространства, притом долгое, «многовековое», медленное (в его симфонии имеется, в сущности, одна-единственная тема – все остальные вырастают из ее интонационной рассады, а при малой плотности разнородных интонационных событий музыкальный процесс замедляется). Извлечена эта «быстрая медленность» из глубины собственно «медленного». Для его незвучащей модели (дыхания) найдено точное звуковое воплощение.

* * *

Обратимся к первой части симфонии и оттолкнемся от одной из ключевых точек формы: изложения главной темы. Тема звучит в унисон, как в «Богатырской» Бородина, а также – как запев русской протяжной песни или как допетровское церковное пение. Структура мелодии также заставляет вспомнить о распевах православной литургии. Если мелодию замедлить и сгладить ритмический рисунок, то проступит модель опевания тона речитации, базовая в знаменном распеве. Такая мелодия неспособна к участию в симфоническом дроблении. Однако Калинников помещает между ее фразами лишённые мелодической характеристики медленные хроматические ходы. Они поднимаются, как бы имитируя движение вдоха, в то время как мелодические фразы становятся «выдохом» (поют ведь на выдохе). Продолжая «дышать», как крестьянский или литургический напев, тема обнаруживает в себе расчленяющий контраст, из которого и извлекаются столкновения «нет!» и «да!» в кульминации.

То, что в западной симфонии делается двумя противоположными темами, в опусе Калинникова выполняется одной (состоящей из «выдоха» – присутствия мелодии и «вдоха» – ее озвученного отсутствия). Зато эта одна предстает во множестве вариантов (побочная и другие темы – продолжения-наращивания главной). Чего отнюдь не может позволить себе главная тема западной симфонии: ей ведь надо жестко сохранять собственные очертания, чтобы противостоять побочной теме. У

Калинникова экономятся различия, зато единство получается свободным, открытым. В западной симфонии, напротив, различия акцентируются, зато и единство возможно только в одной версии, которая появляется в финале.

* * *

Симфония Калинникова, при всей ее «моцартовской» компактности, исповедует разомкнутость. Ее мир (в отличие от западной симфонии, финал которой предзадан началом, а начало обусловлено финалом) открыт. Но открытый композитором простор, вопреки банальной герменевтике русского характера, не есть слепая ширь. Он символически упорядочен, пронизан направленными ценностными энергиями. Динамика волнообразного подъема, которая заставляет вспомнить о кульминациях Чайковского, выстраивает пространство иерархически, собирает его вокруг оси низ-верх. При этом на каждом уровне иерархии идущие от уже описанной «дыхательной» структуры главной темы соответствия подъемов-спадов воссоздают филигранные моцартовские симметрии, упорядочивая звуковые «места» по горизонтали. В направлении вверх – национальное; в плоскости «здесь и сейчас» – общеевропейское: такова структура симфонического простора у Калинникова.

Дискурс симфонии у Калинникова артикулирует живое дыхание национального мелоса, но и сам из него вырастает. Западное служит выявлению русского, и обратно. Музыкальный простор открыт в геокультурный универсум. Углубишься в свое – освоишь всеобщее.

Остается понять, при каких условиях возможна эта открытая самобытность.

* * *

Вернемся к моцартовской симфонической грамматике, неожиданно адекватной в симфонии Калинникова русскому мелодическому чувству. Ее эстетическая мораль: компактность и обозримость целого, четкость внутренних граней, еще не смытых представлениями о том, что искусство должно «исправлять мир», вести за собой историю по дороге великого замысла. А также щадящее отношение к слушателю, которого музыкальная структура не тащит вперед и вверх, а позволяет самому решить, предаваться ли самозабвенному погружению в звучащее или с аристократической индифферентностью держать дистанцию между собой и произведением.

Композиторам добетховенских поколений было еще свойственно профессиональное здравомыслие. Музыка – только музыка, не более (но и не менее; когда музыка становится больше, чем музыкой, она делается менее музыкой). Моцарт был едва ли не последним великим творцом, свободно относившимся к собственному призванию, не ставя его на службу никакой отвлеченной идее (в XIX веке аналогом будет лишь Шуберт, но тот отдал свои силы преимущественно малому жанру – песне, а в малом быть свободным легче, чем в большом). После Бетховена отношение к творчеству стало другим. «Через страдания к радости» (любимый

бетховенский девиз): идея героического преодоления во имя великой цели укоренилась в заданных Бетховеном стандартах симфонического развития б.

У русских композиторов середины XIX века была своя героическая идея - национальная школа. К 1890-м годам национальная школа состоялась и отстоялась, за нее не надо было бороться. И Калинин не боролся. Но он отказался и от той концептуальной «идейности», которую привил симфонизму Бетховен.

Именно отказ от подчинения идее позволил запоздалому русскому моцартианцу объединить западное симфоническое время и русское мелодическое пространство. Симфоническое время, устремленное в будущее, в историю, превращено в пространство, которое обжито традицией. Это и есть точка, поставленная в конце эпохи.

* * *

Но идеологии прогресса точки не нужны. А в бегстве от тривиального, которое началось в музыке XIX века, они и невозможны. Римский-Корсаков уклонился от поддержки симфонии, завершающей столетие, провидчески-символично: ведь через пять лет у него уже учился великий модернист Игорь Стравинский...

1 . Поступив в Московскую консерваторию (1884) после Орловской духовной семинарии (где его страсть к музыке проявилась в регентстве в хоре воспитанников), сын станового пристава не смог оплачивать уроки теории музыки (необходимые для будущего композитора), но не мог найти и времени для приработка, который пошел бы на оплату ученья. Поэтому через год Калинин перешел в Московское филармоническое училище в класс фагота (что избавляло его от оплаты теоретических занятий). Появилась возможность зарабатывать на учебу и на жизнь, играя в оркестрах и преподавая хоровое пение в школах. Постоянная нужда и переутомление привели к чахотке, которая (после выпускных успехов и одобрения самого П.И. Чайковского) заставила композитора перебраться в Крым. Там начались его полноценные занятия композицией. В крымские пять с небольшим лет Калинин успел написать две симфонии, симфоническую картину «Кедр и пальма», музыку к драме А. Толстого «Царь Борис» и приступил к работе над оперой «В 1812 году», заказанной ему С.И. Мамонтовым. «Часто меня устрашает, – писал Калинин другу С.Н. Кругликову (1899), – огромность взятой на себя работы. Будь я здоров, другое дело, а теперь, когда приходится не зевать и урывать у болезни буквально всякую мало-мальски сносную минуту, пожалуй, раньше сложишь свои кости, нежели осилишь свой труд. Ну, да к черту пессимизм! Авось и осилю!..» Осилил композитор только пролог к опере, с успехом исполненный в Москве в 1899 году. Кстати сказать, Мамонтов ничего не заплатил композитору; но друзья собрали деньги по подписке и переслали их Калининкову как якобы гонорар от Мамонтова. Вскоре (29 декабря 1900

года по старому стилю) композитор скончался.

2 . Первая симфония два года не могла пробиться к публике. Друзья Калининкова адресовались и к московским мэтрам (но единовластно правивший музыкальной жизнью Москвы ректор консерватории В.И. Сафонов не мог простить Калининкову перехода в конкурирующее учебное заведение и потому не давал хода симфонии), и к петербургским (но Римский-Корсаков, оказывавший решающее влияние на концертную политику Петербургского отделения Русского Музыкального Общества, около года не удосуживался заглянуть в присланную ему партитуру, а затем разгромил ее за ошибки переписчика; вновь высланную ему вычищенную партитуру Корсаков уже не захотел просмотреть). В 1897 году исполнителя – дирижера АН. Виноградского – удалось найти в Киеве. На концерте киевского отделения РМО симфония была исполнена с грандиозным успехом. В том же году тот же дирижер показал симфонию в Москве – опять овации. Через два года – премьеры в Берлине, Петербурге и Вене. Публика всюду аплодировала стоя. То же самое – в Париже за полтора месяца до кончины автора.

3 . Понятие нового шло к эстетической власти со времен Бетховена. Применительно к его творчеству в 1840-х годах впервые заговорили об «историческом значении». В 1890-е годы сформировалось представление о новом не как индивидуальном, но как об эпохальном качестве – «современном», а в 1910-е выражение «новая музыка» стало ходовой категорией, указывающей на отличие истинно нового от «просто современного», которое тогдашние критики уже рассматривали как некий мезальянс с традицией. См. подробный анализ представлений о музыкально-новом: *Dahlhaus Carl*. 19. Jahrhundert heute // *Musica*. 1970. N 1.S.11.

4 . Знаменитую соль-минорную симфонию Моцарта (ныне – безусловный шлягер аудиосборников под удручающими названиями «Лучшее из Моцарта») сегодня воспринимают в драматическом ключе. «Насколько мне известно, – пишет современный исследователь эмоциональных коннотаций музыки Питер Кайви о главной теме симфонии, – нет никого, кто пытался бы охарактеризовать эти такты как исполненные бодрого настроения». См.: *Kivy P.* The Corded Shell. Reflections on Musical Expression. Princeton, 1980. P. 16. Однако в XVIII веке в симфонии Моцарта слышали вполне безоблачное настроение. Традиция кажется странностью в наши дни. Как анекдот воспринимается следующий факт. В вышедшей в Нью-Йорке в 1936 году книге Зигмунда Шпета «Великие симфонии», где главные темы шедевров читателям предлагалось запомнить при помощи мнемонической подтекстовки, первая тема соль-минорной симфонии снабжена следующими виршами: «И с улыбкой, и с шуткой веселой, / Отправляемся мы на прогулку/ Напеваем мелодию звонко, / Начиная симфонию эту...» (благодарю за уточнение выходных данных книги Шпета сотрудницу стокгольмской Государственной музыкальной библиотеки Марину Демину).

5 . Глинке опыты симфонии (1824, 1834) не удалось; сочинения остались в набросках. Зато нам оставлена гениальная «Камаринская» – грандиозные оркестровые вариации на две народных песни, плясовую и протяжную. И последователи Глинки если и писали симфонии, то более или менее мнимые, склоняющиеся к вариационным обработкам национального (не обязательно русского, но обязательно, вслед за испанскими увертюрами Глинки, гео- и этнохарактерного) мелодического материала. Балакирев и Бородин оставили по две симфонии, которые больше напоминают программные увертюры и вариации на песенные темы. Римский-Корсаков – три, впрочем, «Шахерезаду», если бы не количество частей, можно было бы считать четвертой. Даргомыжский, Мусоргский и плодовитый оперный автор Ц. Кюи не написали ни одной симфонии.

С композиторами, которые не чувствовали в себе борцов за национально-музыкальную идею, дело обстоит несколько иначе. Ректор Петербургской консерватории Антон Рубинштейн создал шесть симфоний (правда, ни одна из них не смогла соперничать с оперой «Демон»). СИ. Танеев – автор четырех симфоний, из которых успех выпал только на долю первой. Скрябин создал три симфонии и несколько симфонических поэм, но его творчество выходит за пределы классического XIX века.

Уникальна роль Чайковского, автора шести симфоний, из которых три последних заняли место в пантеоне оркестровой классики. Если его Первая симфония еще тяготеет к главному оркестровому жанру Глинки и «кучкистов» – к программно-картинной сюите (она имеет авторский заголовок: «Зимние грезы»), то в Четвертой, Пятой и Шестой композитор уходит от поэтики пространства, открывая новый для больших жанров русской музыки мир лирической интроспекции, не отстраненной ни исторической дистанцией (как в сусанинских ариях из «Жизни за царя» или в партии Марфы из «Хованщины»), ни условностями сказки (как в ариях глинканской Людмилы или Снегурочки из оперы Римского-Корсакова).

При этом в симфонию впервые вошла повседневная интонация русского городского романса. В нем элементы крестьянской песни приведены в соответствие со среднеевропейскими стандартами метрики и гармонии и приправлены эмфатической эмоциональностью цыганского исполнительства, что придало его интонации использованную Чайковским пластичность – способность участвовать в том числе и в симфоническом развитии. Романсовая окраска смягчает волевые импульсы симфонического процесса, и типичная после Бетховена семантика борьбы-преодоления переводится в специфически русский план сомнения-веры как замены активного действия. Тем не менее симфонии Чайковского не дают слушателю сохранить «моцартовскую» дистанцию между собой и сочинением. Коллизии смятенной души в Шестой Чайковского не менее драматичны, чем столкновения на всемирном поле брани, представленные в Пятой или Девятой Бетховена.

6 . Бетховенская симфония стала нормативным ориентиром в учениях о композиции XIX века. Моцарт же (автор множества опер, а не одной, как

Бетховен) давал слушателю возможность «оглядеться» – существовать не только во времени, но и в пространстве. Его темы остаются ариозными мелодиями, хотя внутренняя их структура позволяет отдельным мотивам самостоятельно участвовать в развитии

музыкальной мысли. И движение времени в моцартовских симфониях «извилисто», изобилует отступлениями от прямой, ведущей к цели. В момент подготовки кульминации внимание может отвлечь свежий мелодический образ. Создан он обычно из мотивов главной или побочной темы, но звучит как новая картина, открывающаяся взгляду остановившегося путника. Бетховен, тоже мастер строить многое из немногoго, не стремился придать метаморфозам ключевых мотивов отвлекающую от цели движения пластическую самоценность.

СЛУЧАИ с собиранием фольклора

Фольклорные экспедиции в консерватории были студенческой повинностью – барщиной по сбору крестьянского наследия. Но кому везло попасть в «живую» фольклорную местность, тот становился фанатиком народной музыки. После экспедиции на Памир в 1974 году Владимир Мартынов и Алексей Любимов, по их словам, «покончили с авангардом». Что до меня, то после фольклорной экспедиции в Тульскую область я покончила только со своими босоножками. Темным вечером пятерых подневольных этнографов ссадили с областного автобуса под дождем посреди трассы местного значения, представлявшей собой густую грязь между полями. Был август, уборочная пора. Мы пошли через стоявшее под паром поле к хутору Хмелевичи, до которого, нам сказали, было километра три. Шли мы часа четыре. В вязкой пахоте как раз и осталась моя обувь, впечатанная туда двойной тяжестью: студийного магнитофона и материальной за него ответственности. Среди ночи мы разместились в длинном сарае, разделенном на два отделения: в одном спали юноши, в другом девушки, те и другие – учащиеся механизаторского ПТУ. Шум от перемещений из одной половины сарая в другую стоял порядочный, света не было, через крышу протекало. Часов в семь утра я вышла к колодезю смыть с ног подсохшую грязь. И наблюдаю: по улице идет механизатор почему-то в зимнем треухе, один сапог у него надет полностью, другой – до половины и тащится по глине, за механизатором семенит старушка и выкрикивает: «Опять нажрался, ирод!», а он во все горло поет из Пахмутовой: «Надежда, мой компас земной...» Этим и ограничился фольклор, найденный в хуторе Хмелевичи Тульской области в лето 1976 года. Домой я приехала босиком.

* * *

В Тульскую область не очень тянуло, а вот охота ездить на Памир оказалась заразной. Инструменталисты вообще-то не обязаны были обрабатывать фольклорные экспедиции. Однако контрабасист Анатолий

Гринденко, под впечатлением рассказов В. Мартынова, отправился на свой страх и риск в горы Средней Азии, в район эльбрусского хребта. Как выяснилось, с охраной границы дело там обстояло не слишком строго, потому что Толя нечаянно забрел в Иран. Его поймали, арестовали, посадили в иранскую кутузку и, убедившись в безобидности арестанта, передали в кутузку советскую, которая, оказывается, была совсем рядом. Здесь фольклорист-доброволец вызвал самые ужасные подозрения. Позвонили в ректорат: «У вас есть такой-то студент?» – «А что?» – «Задержан при попытке перехода государственной границы». – «Уже нет!» – и тут же вывесили приказ о его исключении. Лауреату всевозможных международных конкурсов, сестре «перебежчика» Татьяне Гринденко пришлось приложить недюжинные усилия, чтобы замять эту фольклорную историю. Толика восстановили. Потом его исключали чуть ли не трижды, в последний раз с пятого курса: за то, что не мог, несмотря на неоднократные попытки, пересдать экзамен по научному коммунизму...

НИКОЛАЙ СИДЕЛЬНИКОВ

Николай Николаевич Сидельников (1930–1992) начинал вместе с Э. Денисовым, А. Шнитке, С. Губайдулиной. Но все время «сворачивал в сторону», тогда как сверстники «шли вперед». Показательно его отношение к неакадемической музыке. В самый разгар додекафонной революции Сидельников увлекается джазом – не поиграть-повеселиться, а всерьез. Джаз проникает у него даже в сочинения для детей (фортепианные циклы «Саввушкина флейта», 1960, и «О чем пел зяблик», 1971). Академические музыканты высокомерно отворачивались от рок-н-ролла, а в хоровом «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки (1977) Сидельников отвел рок-музыке целую часть, и не какую-нибудь, а просветленный финал цикла.

* * *

Чем отпугивали джаз и (особенно) рок-н-ролл добропорядочных советских традиционалистов, понятно: «гнилым Западом» – на словах; а на деле – популярностью, которая им, провозглашавшим народность искусства, и не снилась. А последователей Веберна рок-н-ролл смущал посягательством на их личную собственность – музыкальное переживание свободы. Рок-н-ролл показывал, что этого духовного статуса можно достигнуть не учась, без особых профессиональных сложностей, на «грубом», «примитивном» пути ритмического и акустически-динамического утяжеления танцевальной песни.

Сидельникова в рок-музыке привлекала именно «грубость». В ее натуральности он слышал то же, что в фольклоре: стихию музицирования, которая шире и мощнее любого авторского мира, да и толерантнее по отношению к слушателям. Композитор уходил от авторского сектантства, авторизуя широкую музыкальную реальность.

* * *

Проблема композитора: кто и где будет его исполнять. Ходовой концертный репертуар от современной музыки далек. Надо иметь «своих» исполнителей. «Своими» вначале становятся солисты, а уж за ними дирижеры и оркестры. Сидельников мало писал сольной и камерной музыки; его ближний исполнительский круг так и не сформировался. Поэтому его сочинения звучали, как правило, однократно, в премьерной обстановке, или не звучали вовсе.

Исполнение сочинений Сидельникова запрещало Министерство культуры (так случилось, например, с премьерой симфонии «Мятежный мир поэта» для баса и ансамбля на стихи Лермонтова, 1971). Когда премьеры не запрещались, они просто не происходили – по причинам масштабности опусов, которая наталкивалась на общесоветский дефицит. Театры откладывали с года на год постановку его оперы «Чертогон» по Лескову (1981). «Чертогон» состоит из двух частей: «Загул» и «Похмелье»; они должны идти два вечера подряд. Вначале театры останавливались перед объемом постановочной работы, потом подоспела антиалкогольная кампания. «Чертогон» так и не увидел сцены. Оперу «Бег» (по Булгакову, 1984) автор тоже только и мог что показывать коллегам на рояле в своем консерваторском классе. И последняя его симфония «Лабиринты» (для фортепиано-соло, по мотивам мифа о Тесее), законченная в Онкоцентре на Каширском шоссе 31 мая 1992 года, за три недели до кончины автора, никогда не исполнялась. Немногочисленные записи музыки Сидельникова сохранились на малоиспользуемом теперь виниле...

А речь-то идет о композиторе, наследие которого ничуть не менее значительно, чем, например, А.Г. Шнитке.

* * *

В консерватории Сидельников являл бесконечно привлекательный тип либерального и притом академичного профессора. Социальная травимось и кастовое достоинство запечатлевались во всем, даже в его костюме. Помню его в одном и том же темно-синем вельветовом пиджаке (неснимаемость которого свидетельствовала о небрежении внешним видом, характерном для творца, отодвинутого от официальных благ; «вельветовость» же говорила о либеральной демократичности). Сутуловат, в очках с едва затемненными стеклами, со взглядом, вечно ищущим отзывчивости в собеседнике и не доверяющим первым реакциям, он постоянно был готов к тому, чтобы мимолетный разговор на лестнице превратился в определение начал и последних выводов, но не слишком на это надеялся. В глазах Сидельникова жили два главных чувства: доверие и скепсис. Он верил, что его поймут, но не верил, что поняли. Что ни скажет, то значительно, но сказано как бы для себя самого, даже шутка.

Его шутки, сугубо композиторские, играли на фонетических диссонансах и ассонансах, на периферийных моментах слова, но попадали точно в центр

культурного смысла. Например, по поводу художественного качества и идеологической окраски известного балета Р.М. Глиэра «Красный мак» Сидельников выражался назывательно: «Галет Блиэра "Мрасный как"». Ему принадлежит емкий афоризм на литературно-идеологическую тему: «Человек – это звучит горько. Максим Гордый». Шутки всегда импровизировались. Помню, что-то вдруг заговорили о Джеке Лондоне. «Ну да, – сказал Сидельников, – Лжек Дондон. И это целая традиция» (к слову, Сидельников не слишком любил так называемую бардовскую песню; видимо, за «лжек»-романтизм или за «дондон»-нонконформизм).

В шутках Сидельникова происходит игровая ревизия устоявшихся содержаний, которая дает неожиданно адекватный теме смысл. В сочинениях Сидельникова принцип комбинаторной перестановки смысловых элементов с иронией не был связан. Свойство его композиторского мышления – виртуознейший метафоризм; умение уравнивать несравнимое по неким неочевидным признакам и тем самым найти тождество там, где никто его не замечал, и различие там, где не видели почвы даже для нюансов. При таком потенциале компонирования не то что рок-музыка, а самый бедный архаический напев мог обнаружить бездонную глубину.

* * *

Сидельников был безукоризненным мастером. Основные свойства его сочинений – покоряющая яркость звучания, идущая от «фольклорной», т.е. всегда терпкой и в то же время естественной, интонационной интуиции (композитора можно было бы причислить к неофольклористам, если бы он не сочинял в любых техниках и стилях), и ясность формы, которая словно светится изнутри самых авантюрных звукособытий невозмутимым светом продуманной до конца мысли. Мысль композитора не нуждается в объясняющих стимуляторах. Нет такого, что «тише-тише, кот на крыше», – мол, вот сейчас - начало, дальше будет громче, сосредоточьтесь и ждите. Или: грохнем-ка оркестровым tutti, чтобы публика догадалась, что вот она, кульминация. Или: пусть литаврист поработает, проколотит гулкой дробью основной тон заключительного созвучия, чтобы слушатель понял: дальше ехать некуда, последняя точка. Перечисленные злоупотребления динамикой – нормальный композиторский обиход. Ведь проблема, как начать, чтобы достойно закончить, и как закончить, чтобы не было мучительно больно за начало, главная в композиции, какие бы андрологические ассоциации она ни вызывала (не получается ее решить, приходится колотить в литавры).

* * *

Сидельников – концептуалист, но без наготы концепта. Ему был свойствен азарт художественной вещественности. Концепты рождались из материала, к которому обращался автор.

В 1967 году были написаны «Пять лирических поэм для хора a'capella на стихи рабочих поэтов-революционеров». Жест в духе новой левой.

Топорный и наивный пафос революционных стихов в звучании хора без сопровождения никак не вуалируется; напротив, их шершавая фактура подается крупным планом, превращается в чистосердечный гротеск. Музыка заставляет видеть в политической героике дитя, ряженное чудищем. Сидельников и в прямом, и в переносном смысле «показал язык» идеологии; ее ревнители, онемевшие от возмущения и невозможности возражать (с рабочими-революционерами не очень-то поспоришь), попали в положение спровоцированной сочинением концептуальной декорации.

В том же ряду нечто совсем неожиданное для полуопального преподавателя композиции: симфония для большого оркестра, хора, органа и двух роялей «По прочтении "Диалектики природы" Ф. Энгельса» (1968). Решение, сравнимое с идеей Лучано Берно взять в качестве текста для оратории телефонную книгу¹, ведь писания основоположников марксизма в советских условиях были такими же рутинно-сорными наборами знаков, как столбцы телефонных номеров. Текст Энгельса использован Сидельниковым в виде ключевых фраз (иногда без начала и конца) – вовсе не тех, которые цитировались в учебниках: «...вся природа движется в вечном потоке и круговороте. Начиная от мельчайших частиц и величайших тел ...»; «...одною и тою же вечно пребудет, сколько бы миллионов солнц и земель ни возникало...». Но все равно: диалектика, политзанятия, противопожарная инструкция... Опешившая критика поспешила на всякий случай отрапортовать: есть, мол, «музыка, вдохновленная Энгельсом!»²

Между тем никакой диалектики в симфонии нет – ни в тексте, ни в музыке. Сидельников вообще не любил диалектики.

* * *

Сидельников не любил диалектики – его угнетал тип симфонической большой формы. Две противоположных темы классической симфонии контрастируют и приходят к согласию: чем не «единство и борьба противоположностей»? Сидельников был симфонистом-ревизионистом³. Все его симфонии - не-симфонии: либо масштабные сюиты, либо оратории. В противовес бетховенскому симфонизму, живому для Н.Я. Мясковского, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича и даже А.Г. Шнитке типу музыкальной драмы, симфонии Сидельникова драмами не были. Идеология действующего героя его не привлекала. Не действие, а состояния; не борьба противоположностей, а рядоположность видов, типов, констант.

Одно из ранних сочинений Сидельникова называется «Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах» (1964). Определение «симфония-дивертисмент», по идее, невозможно, потому что дивертисмент – это набор номеров без сквозного развития, а симфония как раз наоборот. Странен и подзаголовок: «Времена суток». Он подразумевает, что время идет само по себе, без человеческого участия. Симфония же тем и отличалась от сюитных и концертных циклов, ей предшествовавших, что в ней музыкально определилось страдающее и волящее «Я». Названия частей у Сидельникова и вовсе расползаются от симфонии во все жанровые

стороны: «Полуденный концерт в старинном духе», «Вечерний карнавал вальсов», «Ноктюрн», «Утренний балет метра и ритма». Мало того, каждая часть – стиливой портрет композитора: Антонио Вивальди, Мориса Равеля, Альбана Берга, Игоря Стравинского. Вивальди с его «Временами года», Равель с его «Болеро», Берг с его «Лирической сюитой» и Стравинский с его «Петрушкой» и «Симфонией псалмов»: где одно и где другое! – Но это если мыслить линейно и/или в категориях противоречий. Сидельников же мыслил категориями «расстановки» (К. Леви-Строс об оперировании элементами мифа).

История в несимфоническом преломлении – не время, а классификационная таблица, в которой по вертикали эквивалентны балет, утро и Стравинский, а по горизонтали оппозициональны концерт и карнавал, полдень и вечер, Вивальди и Равель. Но, в свою очередь, оппозиции по вертикали эквивалентны друг другу, и полдень/вечер – то же, ночь/утро, концерт/карнавал равны ноктюрну/балету и т.д. В результате все обретает равные права носителей тождества и/или контраста; все рядоположно, а не противоположно. Возникает универсализм стабильности, внутри которого возможна масса связей, уподоблений, тонких различий, неожиданных сходств.

Показательна хронология выбираемых композитором литературных текстов. За русскими летописями (оратория «Поднявший меч», 1961) следуют стихи рабочих поэтов-революционеров, за Энгельсом – Овидий (Полифоническая токката для женского хора на фрагмент из «Метаморфоз», 1975–1983), потом тексты деревенских быличек (кантата «Сокровенны разговоры», 1975) и снова Лермонтов (оратория 1976 г, «Смерть поэта»). Далее, последовательно, Лорка («Романсеро...»), Хлебников (вокальный цикл «В стране осок и незабудок», 1978), Ду Фу («Сычуаньские элегии», две тетради для хора и солистов-инструменталистов, 1980, 1984), Лесков (опера «Чертогон»)… В конце жизни Псалмы Давида (духовная кантата для хора и двух флейт, 1991) и миф о Тесее (роман-симфония «Лабиринты», 1992)...

Каждый новый литературный источник уводит в сторону от только что проложенной колеи. Возникают «лабиринты», но без тупиков и опасности потеряться, поскольку подразумевается одновременное присутствие путешественника в каждом хронологическом коридоре.

* * *

Просматриваемость хронологическим лабиринтам Сидельникова обеспечивают три музыкальные яркости: сонорика, джаз-рок, фольклор. Нередко они смешиваются. В концерте для 12 солистов «Русские сказки» (1968) народная интонация «свингует». Как написал о сочинении Сидельникова его друг композитор Роман Леденев, Леший из «Русских сказок» – несомненный поклонник Бенни Гудмена⁴. Поражает в «Русских сказках» и инструментовка, крайне далекая от привычных темброво-народнических ассоциаций. Инструменты работают как актеры, в

острой мейерхольдовской эстетике изображающие сказочных персонажей. Обильно, но не захлеб (как в тогдашних авангардных поисках нового звука), а функционально точно используются ударные. Взять хотя бы самое начало концерта. В атмосферу фантастической жути вводит гулкое и стремительное глissандо вибратона – сверху вниз через все октавы. На него мелкой звончатой россыпью накладывается нисходящий хроматический пассаж у рояля. В таинственно-угрожающем звуковом тумане поблескивают какие-то призрачные золотинки... Страшно и весело, и хмельной кураж, и «чур меня»... Прямо-таки новейшие музыкальные «Вечера на хуторе близ Диканьки».

«Русские сказки» – игра (в том числе изобретательная и виртуозная игра солистов-инструменталистов). Но амальгама фольклора, джаз-рока и сонорики возможна у Сидельникова и в совсем неигровых условиях. В написанной в 1989 году «Симфонии о гибели Земли Русской», посвященной подвигу рязанского ратника Евпатия Коловрата, первая часть представляет собой сплошное динамическое нарастание, достигающее до грандиозных масштабов. Непрерывность роста обеспечивают церковный и фольклорный мелос, с их широким дыханием, долгим развертыванием мысли; динамику же вносит джазовая ритмика. В кульминации мелодические пласты и ритмический «драйв» сливаются в пульсации сонорных плотностей, которые акустически разбухают и стремительно обрушиваются на головы слушателей (эффект усилен завываниями глissандирующих литавр и арфы). Повторения этого движения словно хлещут и рубят восприятие (в тембровый состав плотностей входят выкрики оркестрантов на слог «х-ха!», имитирующие рассечение воздуха мечами воинов).

* * *

Тяга к красочному, будоражающему, стихийному удивительно сочетается со строгой рациональностью, твердым и ясным расчетом. Не слишком близкий к нововенцам и додекафонии, композитор однажды все же создал сочинение в серийной технике – одно из лучших как в его наследии, так и во всей нововенской традиции. Концертная симфония «Дуэли» (1974) – это музыкальное исследование логики необходимого и случайного, отраженное и в названиях ее частей: «Соотношение неопределенностей», «Борьба гармонии и хаоса», «Поединок закономерности и случая». Но рассудочной сухости в симфоническом «исследовании» нет. Симфония захватывающе театральна, если даже не карнавальна. Исполнители разделены на дуэлянтов и секундантов, их поединки образуют рельеф развития основных тем. Что же касается самих тем, то они представляют собой транспозиции ряда из 12 звуков, к которому добавляется в качестве внесистемного 13-й (случайный) тон. Он-то и вносит в развитие элемент непредсказуемости, пока в конце второй части не становится основой базового аккорда. Непредсказуемость побеждает? Однако в финале непредвиденное и закономерное отождествляются. Форма поделена напополам так, что ее

вторая половина зеркально отражает первую, и заключительный такт совпадает с начальным. Симфония закольцовывается, и остановка сочинения словно находится за пределами музыки. Это значит, что финальный жест дирижера – не то акт произвола, не то дань необходимости. Финалам Сидельникова вообще свойственно убеждать, но озадачивать: восклицательный, он же вопросительный знак.

* * *

Сидельникова называют «истинно русским композитором», прибавляя, что "Русское" в его музыке, в его мировоззрении трактовано широко, творчески, многогранно»⁵. Похвалы образцово обезличены, и все же очень верны, особенно слово «творчески». Дело в том, что Сидельников в буквальном смысле *сотворил*, сочинил заново русский фольклор (а уже как бы после этого – основанные на нем композиции), так же как А.П. Бородин – половецкую народную музыку, «по мотивам» которой (так мы слышим) написаны его «Половецкие пляски». Сложились две концепции композиторского претворения фольклора. Первая коренится в XIX веке. Речь идет о произведениях крупной оркестровой формы, варьирующей народно-песенный материал. Начиная с гениальной «Камаринской» Глинки, вернее, с ее одностороннего понимания Балакиревым и другими членами «Могучей кучки», возведение национальной мелодической интонации на симфонический подиум было связано с отвлечением от слов народных песен. Восприятие произвольно подтекстовывало известные мелодии, но только при первом их появлении. Симфоническое развитие очищало мелодии от подразумеваемого текста, и эмпирический крестьянин начальных слушательских ассоциаций вырастал в эпического богатыря, а дальше – в художественный монумент величию народного духа. Родоначальник другой концепций – И.Ф. Стравинский. В «Жар-птице», 1910, «Петрушке», 1911, «Весне священной», 1913, «Свадебке», 1917–1923, он тоже освобождал народную интонацию от фольклорных текстов, но не в сторону возвышенной симфоничности, а в сторону интеллектуального анализа и балетной наглядности. Формульность народных напевов и наигрышей, их цепные структуры предрасполагали к «кубистским» сдвигам. Нарочитая асинхрония ритмических и мелодических рисунков, которой играл Стравинский, выводила музыку из горизонта слова. Тот же эффект создавала острота модернистской пластики. Она требовала резкого членения мелодических и ритмических фигур – сверх и вне той меры, которую допускали привычные песенные слова. Угловатости метра, терпко-диссонантная гармония, нетрезвучное многоголосие работали не на высветляющее обобщение «мужик – богатырь – народ как духовная общность», а в отстраняющем направлении: «мужик – кукольный Петрушка – игровая маска аналитического интеллекта». (Вероятно, именно игровой невозмутимости по отношению к главному объекту идеологических манипуляций – народу – не могли простить Стравинскому советские культурные начальники, запрещавшие его раннее фольклористическое

наследие, хотя в целом фольклоризм приветствовавшие.)

Русское – не монумент и не маска – до сих пор остается нашей ментальной трудностью, и не только в музыке. Между тем однажды она была разрешена. Вернемся к не совсем понятому современниками симфоническому скерцо Глинки «Камаринская» на тему русской плясовой песни (1848). Ни Балакирев, ни Римский-Корсаков, ни кто-либо еще не решались взять за основу своих русских увертюр (именно увертюр - жанра серьезного и торжественного, но уже никогда не скерцо; «скерцо» же буквально означает «шутка») шутейно-плясовые мелодии, как Глинка. Композиторы обращались к протяжным песням, легче поддававшимся эпическому осмыслению. Глинка же извлекает грандиозный духовный подъем из пляски возле кабака. Фольклор берется как конкретное жанровое (житейское) событие, в котором композитор выявляет житейную структуру.

Сидельников словно восполнял непонятость «Камаринской» Глинки с учетом опыта Стравинского: достигал высоты житейности, взятой, однако, в имморально-натуральном ореоле, так что житейность превращалась в бытийность. Опираясь не на мелодику, а на фольклорные тексты, композитор устранял возможность той торжественной интерпретации «народного духа», которая подразумевалась традиционным очищением в высоких композиторских обработках деревенских напевов и наигрышей от аутентично-конкретных слов. Народ из приложения к своим истолкователям, из предмета их пиететных или критических медитаций превратился в «народ в себе и для себя».

Сидельников поступил, если мыслить категориями советского официоза, еще «хуже», чем Стравинский: не играл с темой народа, а вообще лишил народ статуса «темы». Он сочинил непроницаемый для адаптирующих интерпретаций натуральный космос, рядом с которым вопиюще неадекватной суетой выглядело тогдашнее властное мироустройство вроде поворота рек и подъема Нечерноземья. Да и теперь в соседстве с этим самодостаточным фольклоризмом апокалипсические камлания патриотов (как и экономически-просветительский лепет их антагонистов) кажутся фантомной рябью на спокойно-загадочном народном бытии. И дело не в архаизаторском утопизме, – для него музыка Сидельникова слишком рациональна. Скорее речь идет об опыте принципиальной неангажированности, о переживании «чистой» свободы быть самим собой. Языком этой свободы и становится отторгающий интерпретации «фольклор в себе».

* * *

В основу кантаты для хора без сопровождения «Сокровенны разговоры» (1975) положены подлинные народные тексты из репертуара зимних вечерних посиделок: страшные былички о нечистой силе, проклятых местах, разбойниках, несчастной любви, потонувших моряках... Музыка вторит им дословно, буквально, с наивной подробностью, напоминающей о лубочных картинках (если бы был возможен лубок в стиле Пикассо).

В тексте первого и последнего номеров цикла идет речь о гармонисте: хор разворачивает и сжимает вертикаль, звучат гармошечные «вдох» и «выдох». Этот хоровой эффект надо было придумать! Да еще и остроумно и естественно оправдать его структурным местоположением: кантата начинается «вдохом» гармошки, а заканчивается «выдохом» (как сама жизнь). И не просто «выдохом». В последних тактах хоровой аккорд сводится к шепчущему пианиссимо, как если бы мехи инструмента, выпавшего из рук гармониста, инерционно шипели. Сидельникову фантастически удавались финалы. Его финалы не только логичны, они наглядны, как ни у кого другого. И этот тоже – из ряда раз, два и обчелся.

Развороты хоровой гармошки пригодились не только для начала и конца. Оказалось, они образно универсальны и при этом никогда не утрачивают акустической наглядности. В рассказе о терпящих бедствие моряках они ассоциируются с посвистом ветра (расширения аккордовых вертикалей приходится на свистяще-шипящий слог «юш» из слов «В Россиюшку в Россиюшку»).

Еще примеры изобретательной иллюстративности музыки. На словах «сильный, ах, шквал» хор глиссандирует вверх. Возникает звукоизображение испуганного вскрика при виде надвигающегося гребня волны, а заодно и картинка самой волны, грозящей смыть людей с палубы. Когда же в тексте эскадра уходит под воду, в музыке в паузу-безмолвие, как в глухую пучину, сползают вниз диссонантные хоровые кластеры. Они рисуют сразу и траекторию погружения накренившегося корабля, и расстройство его оснастки.

В хоре «Туманы» волнисто стелется и расползается четырех-полутоновый аккорд – настоящий звуковой туман. «Атаманова любовница» плачет об убиенном брате – хоровое звучание расступается, чтобы выделить захлебывающийся вокализ сопрано...

Музыка передает доверчивую зрячесть народного восприятия. Участники «сокровенных разговоров» готовы немедленно и непосредственно перенестись внутрь события, о котором ведется рассказ.

Дословная звукоописательность задает музыке соразмерность событиям. Имеется в виду и совсем единичное событие рассказывания страшилки, и не совсем единичное (поскольку его можно воспроизводить в предании) событие-быль, о котором рассказывают. Но композиция цикла кантаты ведет еще глубже: к совсем не единичному событию – к совокупному бытию народного мифа, порождающему фольклорные рассказы.

* * *

Сидельников не цитирует народные мелодии. Он воссоздает сами принципы фольклорного мелодического мышления.

Народные мелодии являются вариантами ограниченного количества инвариантов. Инварианты условно различаются двумя показателями: амбитусом (объемом высот между нижним и верхним тонами мелодии) и положением в нем наиболее часто повторяемых тонов (реперкусс). В

русском фольклоре два основных инварианта, сводимые в пределе к одному. Протяжные песни: выделен амбитус, а реперкусы даны мягко, без специальной акцентуации, – отсылка к дыханию, которое в озвученном пением виде простирается в окружающий мир, акустически очерчивая «свою» территорию. Плясовые песни: выделены реперкусы, амбитус же служит им рамкой, – отсылка к ногам, которые «утаптывают» освоенное пространство. В наиболее архаичных магических напевах амбитус и реперкусы равноправны – человек не делится на дух и тело, на дыхание и ноги.

Композиция кантаты «Сокровенны разговоры» воплощает соотношения протяжного и танцевального начал, вырастающих из магического и в нем приходящих к единству.

Формы отдельных хоров в кантате «Сокровенны разговоры» воспроизводят жанровый контраст плясового (А) и протяжного (В) в разных порядках: АВа' (а' означает вариантное сокращение А); ВАб'. Но и кантата в целом построена на этом контрасте – начала частей образуют ряд А В А'В'А"В"А.

Так возникает сквозная эквивалентность друг другу структур отдельных частей структуре цикла, а кантаты как целого – своим частям. Каждый из хоров и все они вместе одновременно и больше и меньше самих себя, поскольку любой элемент в этой системе оказывается моделью любого другого, равно как и моделью целого, и обратно: 1 (одна часть) = 7 (последней части и всем частям вместе); 7 (последняя часть; все семь частей) = 1 (первой и каждой части)7 .

Эти равенства имеют логическую природу, но композитор превращает логические тождества в акустические, непосредственно слышимые. Последний хор почти без изменений повторяет первый. Но при этом он незаметно суммирует основные вехи предыдущих.

Набор признаков подобия от начала к концу кантаты плавно расширяется. Первый номер цикла («Зима!») отдает второму («Ходил, гулял Ванюша») исходный мелодико-гармонический материал. Третий («Разбойная песня») заимствует из второго полифоническую фактуру, а из первого ритмическую модель. Четвертый хор («Уж вы, горы мои») все предыдущие «отложения» полифонически удваивает. Пятый («Шла эскадра») добавляет к накопленному гармошечные вздохи из первого хора, но в виде, изображающем порывы ветра и морскую качку. Шестой хор («Туманы») превращает гармошечные вздохи-свисты в переборы + «туманная» модификация всего того, что уже было. После этого остается лишь один шаг до повторения музыки первого хора в заключительном седьмом («Последний плач гармошки»). И вот оказывается, что финальный номер не просто равен начальному; он еще и ровно в семь раз больше!

«Больше» он потому, что к нему вело нарастание подобий: (1=7) - 1 =/+ 2 =/+ 3 =/+ 4 =/+ 5 =/+ 6 =/+ 7 = 1 =/+ 2... (и т.д.) Поскольку последний, седьмой, хор, оставаясь равным первому, оказывается в семь раз больше его, то ретроспективно и первый хор, оставаясь равным последнему, тоже в

семь раз больше самого себя. Если так, то при новом обращении слуха к последнему хору он уже в семижды семь раз больше первого; то же в ретроспективе происходит с первым хором, а следовательно, вновь семикратно укрупняется последний, и так до бесконечности. В магическом круге вариантного повторения одной и той же структурной модели, в наложении эквивалентов, подобий, сходств микромасштаб событий вырастает в макромасштаб бытия.

Тут следует присмотреться к народным текстам, отобранным для кантаты. Открывается цикл «зимним» зачином: «Зимушка, зима, не морозь меня, не морозь меня при дороженьке...». В фольклорной поэтике «зима» представляет собой семантический эквивалент смерти, разлуке, плачу и т.п.⁸ Эти эквиваленты и появляются в последующих текстах. Во втором хоре: «Сидит Маша (разлученная с возлюбленным), горько плачет». В третьем хоре к разлуке и плачу добавляется смерть: «Слезно девушка, слезно плакала./ На духу попу она каялась./ Я зарезала своего брата./ Своего брата, брата родного». В четвертом рядом с разлукой, плачем, смертью и убийцей-сестрой из предыдущего текста возникают аналогии сестры – мать и жена: «Уж как мать-то плачет, как река течет... А сестра-то плачет, как ручей бежит... А жена-то плачет, как роса падет». В пятом хоре смерть выделяется крупным планом: «Наше судно, братцы, погибает... спастись было никак нельзя». В шестом – снова разлука и плач: «Нынче с миленьким разлука,/ По нем плакать не велят». Финальный, седьмой хор, в котором воспроизводится «зимний» текст первого, назван «*Последний плач гармошки*», а заключительный звуковой эффект ассоциирует с «*предсмертным*»: выдохом выпавшей из рук гармошки.

Мифологическая эквивалентность зимы – смерти – разлуки – плача как раз и воплощена круговым укрупняющим подобием частей кантаты, о котором говорилось выше. В бытийном круге между зимой и ЗИМОЙ события разлуки, плача, смерти замкнуты в сияющую оправу природного порядка. Их трагизм погашается. Но, с другой стороны, нарастает. А вместе с ним парадоксально растет «белая» устойчивость бытия:

(зима=смерть=разлука=плач=зима) – зима =/+**разлука** =/+ **смерть** =/+ плач =/+ **смерть** =/+ **разлука** =/+ **последний плач** = ЗИМА (= РАЗЛУКА = СМЕРТЬ = ПЛАЧ... ЗИМА)

Многозначительная конструктивная деталь. Кантата написана в технике центрального созвучия (к определенным комплексам интервалов восходят все мелодии, фактурные рисунки, аккорды). В окаймляющих цикл зимах центральное созвучие – диссонантный аккорд, сложенный из вставленных друг в друга малых и больших терций. Хроматически темное сделано из консонантно светлого. Две симметричные разлуки (второй и шестой номера цикла) разрежают аккорд: терции вынуты друг из друга, акустически просвечивают («белое» изображение пустоты, отсутствия, т.е. «черной» разлуки). Серединные смерть-плач-смерть держатся на созвучиях, составленных из секунд: темнее терции, но светлее, чем диссонанс из перемешанных терций.

Темное как светлое переходит в светлое как темное, и обратно. При этом созвучие-модель последней части и светлее, и темнее аналога из первой части.

В неподвижном движении цикла растет интенсивность ключевых смыслов.

* * *

Наследие Сидельникова – пробы альтернатив главным во второй половине XX века версиям «истинно современного», которые негативно определяются как усталость от массовидности и усталость от индивидуализма. Первая усталость давала силы Скрябину, Шенбергу, Булезу... Вторая – Сати, Орфу, Райли... Обе усталости боролись друг с другом, пока не пришли не то к конвергенции, не то к паритету.

Парадокс Сидельникова в том, что его альтернативы современности тоже современны. И в них нет усталости.

1 . См.: *Berio L. Musik und Dichtung – eine Erfahrung // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1959, N 2.

2 . См.: Советская музыка. 1971. № 4. С. 10.

3 . В этом он тоже был первым. В 1990-х гг. форма симфонии уже массово осознается как неадекватная времени: «Если композитор говорит: сейчас я буду подходить к побочной партии – это гроб». Цит. высказывание композитора Юрия Каспарова (род. в 1955 г.). См.: *Поспелов П. Юрий Каспаров. Тоника музыкальной жизни // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 166.*

4 . См.: *Леденев Р. Николай Сидельников и его «Русские сказки» // Музыкальная жизнь. 1969. № 1. С. 10.*

5 . См.: *Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 75–76.*

6 . К фольклорным текстам и напевам из этнографических собраний стали систематически обращаться в начале 60-х годов. Один из первых совершенных образцов создал Георгий Свиридов в хоровых «Курских песнях» (1964). Народные тексты репрезентируют в «Курских песнях» ту степень житейской конкретности, которую у Глинки означал популярный плясовой наигрыш. У Свиридова народное начало – не монумент и не маска, но и не натуральная деревенская реальность. В хоровой партитуре курское гулянье разворачивается сочно, естественно, органично, но оно тем не менее эстетически дистанцировано от собственного прообраза. Помимо живого фрагмента крестьянского быта слышна еще и идеализирующая любовь к нему, подчиненная культурфилософской цели уяснения национального начала. Свиридову его дарование отвело роль собирателя русского звукового пространства. И оно было собрано и сконцентрировано в его музыкальном языке – и стало личным пространством Свиридова. Свиридов сам стал монументом народного духа, вырос в идеальную величину, в которую превращались народные напевы в симфонических

обработках русских классиков. И «Курские песни», при всей непридуманности их текстов, звучат двойным – коллективно-народным и индивидуально-авторским голосом. Второй голос несет возвышающе-интерпретационное отношение.

См. специально о творчестве Свиридова ниже.

7 . Читатель, знакомый с разборами В.Я. Проппом народных сказок (см., в частности: *Пропп В.Я. Поэтика фольклора*. М., 1998. С. 253–254), соотнесет с этой схемой так называемые кумулятивные, или цепные, сюжеты (в начале сказки разбивается яичко; в конце сгорает деревня). Тонкость композиции кантаты состоит в том, что финальная часть цикла тождественна начальной, хотя и многократно больше ее: в обоих случаях разбивается яичко, но в конце – с эффектом сгоревшей деревни. Композитор добивается эффекта грандиозного неподвижного роста – космического «разбухания» времени, тонко маскируя аналогии музыкального материала под тавтологии, и обратно. В композиции идет виртуозное аналитическое микрочленение мелодий, ритмов, фактур и постоянное пересинтезирование очередных результатов этого анализа.

8 . См.: *Лотман М.Ю. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман М.Ю. Статьи по типологии культуры. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 10.*

9 . См.: *Леви-Строс К. Структурная антропология*. М., 1983. С. 206.

СЛУЧАИ с количеством

Лето. Окна в Доме композиторов, что на бывшей улице Неждановой, ныне Брюсовом переулке, открыты. Идем со знакомой музыковедшей вдоль дома, вот уже прошли половину. Вдруг чувствуем: что-то неладно, словно с нами какое-то наваждение. Из всех окон доносится звук фортепиано, и играют вроде бы одно и то же: что-то навороченное в каком-то грязно-хроматизированном си-бемоль миноре. «Представляешь, - говорит коллега, – если бы была Улица композиторов?»

* * *

*Первичному перестроечному предпринимательству, заключавшемуся в выпекании пирожков, в консерватории нашлось соответствие в виде изготовления обязательных учебных фуг и продажи их ленивым студентам за деньги. На одном из капустников эта практика была отыграна с нечаянно-точным указанием на обнажившуюся в новой экономике реальную стоимость рубля: «А кому фуги?! Налетай! Пятиголосная фуга – 5 рублей! Четырехголосная – 4 рубля! Трехголосная – 3 рубля! Двухголосная – 2 рубля! **Одноголосная – 1 рубль**» (фуга – одна из наиболее сложных техник координации **нескольких** самостоятельных голосов).*

Контекст (конспективно).

Реклама шоколадок и бульонных кубиков, телепрограммы типа «Смак» и «Пальчики оближешь» перемежаются пропагандой как таблеток для похудения, так и фитнеса и пластической хирургии: потребитель раздвоен между редуцией и гипертрофией еды, взаимодополнительным ее утверждением и отрицанием. В традиционной культуре пища – дело сугубо позитивное («худой» – по-русски значит также «плохой») и вместе с тем фундаментально символическое (ср. обсыпание зерном на свадьбах). Нынешние худоба и ожирение опредмечивают внушенные потребности, обеспечивающие развитие рынка. Рост продаж социально узаконивает ненатуральную экстремальность толстых и тонких. На престижной сцене культуры фигурируют диетологически стерильные модели; зрительный зал заполняют люди, объевшиеся гамбургерами. Но императивной зависимости «образец-подражание» не возникает. И худыми восхищаются, и полные не комплексуют: гармония средневзвешенных прибылей от продаж «быстрой еды» и чудодейственных тренажеров.

Монетаризация тела совмещается с дефинансизацией **богатства**. Деталь: мода на татуаж. Натурализованное (вращенное в кожу) украшение конкурирует с ювелирными изделиями. В общем плане: ценности здоровья и активного долголетия (ранее в Европе не выдвигавшиеся в разряд ключевых) потеснили престиж материальных накоплений. Хотя на здоровье и долголетие нужны деньги, в так называемых цивилизованных странах они исторически уже как бы заработаны, и вперед вышли неотчуждаемые блага, напоминающие о неразменном богатстве древних культур. Иероглиф «богатство» в Китае писался таким образом, что в нем прочитывалось указание на детородные органы (императорские евнухи хранили в специальном составе и специальном сосуде отрезанные у них мужские достоинства, и этот сосуд был их главным капиталом, оберегался от воров, служил залогом при получении ссуд и т.п.).

ТАТЬЯНА СЕРГЕЕВА

В 1970-е годы понятие композиторского направления теряет смысл. После самореализаций через деструкцию норм творческая свобода ищет себя во «внезаходимости» по отношению к историческому движению. Как будто всегда была и есть только одна фундаментальная проблема, с которой композиторы сверяют свое творческое существование. Категория истории в этой экзистенции не участвует.

Всегда была проблема: как течь и оформляться времени в музыкальном произведении. До XX века композиторы не сталкивались с ней в полном объеме. Ее отчасти решали прекомпозиционные конвенции, прежде всего – жанровые. Жанры предопределяли композиционные планы, а значит, и артикуляцию времени. В XX веке, когда жанр (вместе с нормами тематизма, фактуры, формы и т.д., им обусловленными, и с нарушениями норм, на его

фоне значимыми) в музыке высокой сложности все более утрачивал субстанциональную роль, а в советской музыке вырождался в идеологическую декорацию (в постсоветской вырождение продолжилось: множество создаваемых сейчас месс – то же самое, что залежи писавшихся тогда торжественных кантат), проблема формирования времени (и вещества для этого формирования – звукового материала) обнажилась, выступила на первый план.

* * *

Татьяна Павловна Сергеева рано начала сочинять музыку. Уже в первом классе ЦМШ (спецшколы при консерватории) она импровизировала на мелодии, неизвестно откуда взявшиеся, не похожие ни на какую окружающую музыку, какие-то изначальные: белые (предельно простые, без хроматических звуков) и ровные (неритмизованные).

Теперь-то я знаю, откуда были те мелодии: из древней гимнографии, возможно, античной, если верить ее существующим расшифровкам. Расшифровывать античные мелодии трудно потому, что система их нотной записи находится вне привычных нам принципов. Звуки записывались буквами – разными для вокальных и инструментальных мелодий, и во втором случае, как полагают, не только с отсылкой к «глазному» представлению о местоположении тона в высотном пространстве (как в нашей линейной нотации), но и с отсылкой к руке, играющей на инструменте (в названиях основных функций звуков – «гепата», «меса» и т.п. фиксировались позиции на струнах пальцев, например, кифариста)!

* * *

Сергеева – не только композитор, но и пианистка, органистка, клавесинистка. Ее игру на рояле рецензенты западных газет, склонные к эффектным и понятным публике оценкам, сравнивают с игрой легендарных виртуозов-композиторов Листа и Бузони. У нас таких оценок обычно не раздают, поскольку наши критики больше ориентируются на профессиональную среду, даже когда публикуются в массовой печати. А в профессиональном критическом каноне Лист – такая вершина пианизма, что с ним можно сравнивать разве что Рахманинова. Однако более легкие на оценочный подъем западные журналисты в данном случае попадают, по меньшей мере, в типологическое «яблочко».

Для Сергеевой в самом деле нет трудностей ни на одном из клавишных, на которых она играет (а играет она на всех). Да и в ее концертных программах произведения Листа и Бузони не случайно занимают почетное место (кроме Сергеевой, пальцеломного Феруччо Бузони сейчас не исполняет, кажется, никто). Подобно двум виртуозам-композиторам прошлого, она (тоже одна из немногих сейчас) сочиняет транскрипции на чужую музыку (фонографически издана грандиозная «Фантазия на темы русских вальсов»). И так же, как в свое время они, систематически занимается популяризацией творчества своих современников.

Сергеева переиграла премьеры едва ли не всех композиторов-соотечественников, как ровесников, принадлежащих к поколению 70-х, так и шестидесятников-авангардистов или патриархов, начинавших в 20-е, а в последние годы и младших коллег. Пролистайте программы фестиваля «Московская осень». Вот уже двадцать лет минимум четыре ежегодных «чужих» премьеры – в ее исполнении.

Сергеева играет также то, что вроде бы незачем играть. Например, требующие от пианиста трюков, подобных хождению по проволоке на голове, переложения симфоний Бетховена (зачем, если есть столько симфонических записей? Но зачем-то Лист упорно трудился над передачей симфонических партитур Бетховена на рояле) или бетховенские «подарочные» марши и полонезы, которые автор наделял виртуозной роскошью, достойной великосветских «спонсоров», и до которых исполнителям, даже самым бетховено-озабоченным (культ Бетховена сложился в 1840-е годы), не было дела более полутора столетий. Между тем, будь я продюсер, выпустила бы диск с одними лишь маршами Бетховена, да еще Иммануилу Канту его посвятила (Кант, как известно, кроме военных оркестров, не признавал музыкальных наслаждений, разве только кое-что из Бетховена).

Редко исполняемая русская музыка XVIII–XIX веков – тоже репертуарное пристрастие Сергеевой. Она, например, много играет братьев Рубинштейнов, Балакирева или Аренского². Но в ее репертуаре еще и клавесинные и органные Бах и Гендель, и вообще – все что угодно.

* * *

В том-то и своеобразие. Сергееву совершенно не затронул ни рынок (который заставляет, например, тиражировать в концертах классические хиты), ни концептуализм – никаких «только аутентичное исполнение», «авангард и еще раз авангард» или «только редко звучащее» (хотя редкое в последнее время стало частым: барочного Бибера, еще десять лет назад известного по двум строчкам в музыкальных энциклопедиях, теперь активно вводят в обиход многочисленные ансамбли старинной музыки).

Между тем сегодня успех задается или коммерческой ориентацией, или концептуально-антикоммерческой (которая, по правильному наблюдению В. Пелевина, чем радикальнее, тем быстрее обходным путем пролезает в рынок). Сергеева-исполнительница – вне основных ориентиров нынешней художественной жизни. Вспоминаешь часто цитировавшееся в прошлом веке шумановское определение музыканта, который «поет естественно-непроизвольно, как птица на ветке дерева».

* * *

И в своей композиторской технике Сергеева свободна от заданности. Ее сочинения – «эkleктика здравого смысла» (выражение Карла Дальхауза, призывавшего при анализе музыки сознательно дистанцироваться от какого-то единственного метода). Хотите минимализм? – пожалуйста

(только смягченный, «неконцептуальный», не «пять нот, и ни звуком больше»). Хотите неоромантических красот или неоэкспрессионистски густой фактуры? – и это найдется (но не в качестве стиля как исторического знака, а там и в том случае, где и если пришлось к месту). И т.д.

И при этом ни к чему-то она не примкнула. И терминов-то на нее нет (ни постмодернизм, ни неофольклоризм, ни традиционализм, – ничего не подходит). Просто музыка – удивляющая и убеждающая, природно-естественная и словно бы неуместная – как Дафна в метро.

* * *

И – в отличие от большинства композиторов – никакого прикладного ремесла: ни киномузыки, ни музыки для драматического театра, ни тем более для телепередач (когда в титрах каких-нибудь «советов врача» пишут: «композитор такой-то», находит глубокое недоумение: скоро наклейщики обоев будут именоваться живописцами – тоже кистью работают). Конечно, чтобы были заказы от кино, надо много и целенаправленно общаться, чего (т.е. целенаправленности общения) за Сергеевой никогда не водилось. Но и никаких сожалений об отсутствии соответствующих заработков она не испытывает. Как будто для кино пишут на другой планете. Но даже если бы такой заказ к ней поступил, не думаю, что Сергеева взялась бы за него. Ее музыка может приспособливаться только к музыкальным же обстоятельствам (нет подходящего сопрано – она пишет для меццо; всегда рядом супруг – тромбонист Иван Вихарев, – она вводит тромбон в самые разные ансамбли, даже с органом, на котором играет сама)...

* * *

Сергеева – Заслуженный деятель искусств России, награждена Золотой медалью имени Бетховена (Германия), она также – лауреат композиторской премии имени Шостаковича. Едва ли не все ее бесчисленные записи на радио входят в так называемый «золотой фонд». Эти обстоятельства, впрочем, мало что добавляют к быту музыкантши.

Сергееву знают и любят в профессиональном кругу: не столько за талант и работоспособность (эти качества обычно как раз не вызывают повально-приятных чувств коллег), сколько за безотказность, если надо где-то что-то сыграть, и за редкостную неамбициозность.

Конечно, Сергеева знает себе цену. Но личность ее сложена так, что выпячивать или предлагать себя – нечто близкое к физическим терзаниям. Ее гастроли в России или за рубежом всегда почти случайны. Никаких продюсеров, а если вдруг выскочит откуда-то, как черт из табакерки, то агрессивный какой-нибудь плут.

Если же импресарио не обманщик, так надо надолго уезжать куда-то в Америку, чтобы там «раскрутили» и заработали на ней большие деньги. А уезжать не хочется. Сергеева сравнивает себя с картошкой, которую если выкопать из грядки, то остается только очистить и съесть. Расти дальше уже не получится.

Хотя грядки наши так унавожены, что на вполне официальной репетиции только для того, чтобы тебе открыли орган, надо заплатить какую-то мзду. Что, конечно, бесит. Хотя и смешит.

* * *

Широко наблюдаемые в музыкальном сообществе навыки оттяпывания мзды, цирковые извороты в «раскрутке», страсть к пребыванию на виду, ретивость в отслеживании возможных заказов, мания саморекламирования в среде коллег (которые в массе своей меньше всего склонны внимать чьей-то саморекламе и ждут только паузы, чтобы заговорить о себе), умение вырывать эксклюзивные гонорары из якобы нищей филармонической или фестивальной суммы и все такое прочее воспринимаются Сергеевой прежде всего как сюжеты для уморительно смешных новелл (тут она – своего рода новый Андроников: Андроников с лаконичностью и без аутоприсутствия на первом плане рассказа). До моральной риторики (по крайней мере вслух) она не опускается – видимо, потому, что во всяком осуждении сквозит дух борьбы за успех. А Сергеева не борется.

Как будто она живет не в том времени, где надо «пробиваться». Потому до сих пор и не было, скажем, ее сольного концерта в Большом зале, потому же она преподает не в Московской консерватории, а дает частные уроки, – и это при том, что пресса – зарубежная, да и отечественная, исполнена к ней восторженной благосклонности; что в Большом зале выступает подчас абы кто (особенно качеством «абы» отличаются амбициозные арендаторы зала из-за рубежа); что в консерватории состав преподавателей не отличается тем ровным блеском, к которому нечего добавить...

Собственно, Сергеева и живет в совершенно особом времени, поскольку пишет совершенно особую музыку.

* * *

В сочинениях Татьяны Сергеевой время выступает в двух обликах, парадоксально тождественных. Время движется, но вместе с тем пребывает. И не просто движется, а шквально ускоряется. И не просто пребывает, но зачаровывает свободным покоем, в котором открывается прозрачный тоннель к глубинной остановке момента. Речь идет даже не о чередующихся эпизодах, хотя на поверхности формы они явственно различаются.

Сергеева может строить такое время, которое работает на предельных оборотах, как мощная турбина, генерирующая радостно-избыточную энергию. Или, если искать другие слова: будто все природные стихии и все случайные мелочи красок и призвуков естества экстатически танцуют. Накал фламенко, но без обязательного для эзотерически-народного жанра трагического и счастливого зноя (хотя иногда и с ним, как в Серенаде для тромбона и органа, 1992).

Времени сверхэнергии в сочинениях Сергеевой противостоит аскетичная статика: несколько аккордов или мелодический ход повторяются,

поворачиваются вокруг незаметно смещающейся оси – сомнамбулически рассматривают сами себя, словно в стирающем отражении зеркала, и так долго, пока в них не откроется слуху звучащая тишина.

* * *

О времени-статике – особо, поскольку в нем наиболее ясно прослушивается языковой код музыки Сергеевой. Вспомним о древнегреческих «пальцевых» обозначениях звуков. Есть такое понятие (его ввел в конце 1950-х годов немецкий ученый Хайнрих Бесселер³, труды которого фундаментально продвинули музыкальную медиэвистику и вообще историческое музыкознание): «игровые фигуры». Имеются в виду ритмические рисунки, мелодические построения, которые естественнее и легче всего извлечь из того или иного инструмента, своим устройством их предполагающего и вызывающего к жизни. Например, трель на деревянных духовых (для ее исполнения достаточно одним пальцем быстро нажимать клапан) – рука лежит свободно, минимально усердствует, а вместо единственного «тупого» звука звучат переливы двух. Есть свои игровые фигуры на гитаре (те самые «гитарные переборы», которые традиция, особенно российская, прочно ассоциирует с задушевностью бытовой лирической исповеди), а также на клавишных. Собственно, что такое знаменитая до-мажорная прелюдия из Первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (та самая, которой попользовался Гуно, сочиняя салонно-благочестивый шлягер «Ave Maria»)? Это – серия мелодически разложенных аккордов: самых естественных игровых фигур в ситуации «клавиатура – десять пальцев» (правда, Бах не был бы собой, если бы не остранил простоту игровых фигур, но это – особый разговор).

Вообще, в искусстве выразительное имеет часто очень простое, не придуманное происхождение. И в музыкальном материале, в котором Сергеева артикулирует время, ключевым значением обладают игровые фигуры. Только не такие, что сами ложатся под пальцы, «подкладываемые» инструментом, а сочиненные специально, с выразительными сдвигами относительно «нормальных» вариантов. Сочиненные специально, но воспринимаемые наподобие флейтовой трели – как нечто абсолютно естественное, идущее не от автора, а откуда-то из самой музыки.

Так возникает странно-объективная освещенность музыкального переживания. Во времени-статике это легче ухватывается. Но то же самое – во времени-энергии. Здесь звуковой материал тоже соткан из игровых фигур, только они пластами ложатся друг на друга, сжимают друг друга, концентрируются и неминуемо (для слушателя всегда вдруг) взрываются шквальными буйствами.

* * *

Переходы от одного темпорального состояния к другому образуют внешний рельеф произведений. Развернутое в череду звуковых событий время может предстать серией преодолений звучащей тишины. Из глубины

остановленных моментов, как из аристотелевского неподвижного перводвигателя, эмануруют мощные, сочные силы, чтобы восторжествовать в ослепительном финале. Или же произведение строит временную параболу, выходя из звучащего молчания к нестерпимо-томительным взрывам экспрессии, которые в конце пьесы истайвают в невесомой печали или отрешенности. При этом смены типов времени абсолютно непредсказуемы.

Сергеева занимает одну из самых радикальных позиций в отношении логики форм, вызревших в эпоху господства жанра. Слушая ее произведения, невозможно сказать: «Сейчас будет разворот к кульминации» или «дело пойдет на коду». Любые ожидания нарушаются, так что сама направленность на «восприятие вперед», сам императив телеологического слышания, которые высокая музыка культивировала столько веков, оказываются лишним грузом, мешающим уловить утонченность и красоту спонтанности.

Свобода смен типов времени оказывается способом превратить время в целом в не-процесс, не-линию, но в некий момент-универсум, который, оставаясь неподвижным, вмещает в себя любые скорости, плотности, эксцессы, состояния. Хотя глаза могут жадно останавливаться на том, как тромбонист водит кулису ногой, а уши – поражаться невообразимому тембровому сочетанию, эти резкие жесты не отменяют ровного света бытия – свободного, непредсказуемого и невозмутимого.

* * *

Если угодно, Сергеева сочиняет чистое «тут-бытие», то «вот это вот», которое (вспомним Хайдеггера) предшествует любому называнию и любому различению⁴. Не потому ли музыковедам (и мне тоже) так трудно подобрать слова, думая о ее сочинениях⁵? Чаще всего говорят, что она пишет музыку радости (редкость в XX веке необычайная, даже теперь, когда пафосные симфонии с социально-критическими обертонами сменились умиротворенными «Agnus Dei»). Но надо уточнить, *какой* радости. Во всяком случае, не юмора или бурлеска, как нередко приходится читать. Скорее следует думать об онтологической радости, сколь бы трагична порой радость эта ни была (как в сонате «К Евгению», 1996, посвященной покойной матери композитора).

Каждое произведение Сергеевой – уникальный вариант радостно-бытийного момента, всегда бесконечного, будь то грандиозный «Концерт для скрипки и клавишных» (1989), обретший широкое признание в исполнении автора и Владислава Иголинского (в финале концерта скрипач садится за рояль и вступает в равноправный спор с органом, – и такие неожиданности бывают в музыке Сергеевой), или вокальная миниатюра, строго очерченная несколькими строчками древнегреческого поэта.

Кстати, (вновь) об античности.

* * *

И не только о ней. У Сергеевой два родных дома в истории культуры:

Древняя Греция и русский XVIII век. Не потому только, что она много писала на тексты античных поэтов, Сумарокова или Тредиаковского («Плюнь на суку, / Морску скуку...»: звучит шокирующе-оригинально и при этом наивно-обстоятельно, как хотел бы, наверное, сам Тредиаковский).

Композитор находит для себя в этих перекликающихся культурах идеал того ровного дневного света, которым залиты, например, у Гомера герои и предметы, независимо от их величины и значимости; той обязательной уравновешенности, которая у классицистов укрощает экспрессию битвы, превращая сражение в метафору невозмутимой гармонии мира.

Казалось бы, античная классика и классицизм XVIII века идут вразрез со спонтанностью звукового бытия и времени, создаваемого Сергеевой-композитором. Но не забудем: в глубине той импульсивной свободы, которую пишет звуками Сергеева, расположен тихий покой, все в себе растворяющий (как белый цвет – разноцветье мира) и завершающий.

Когда в одном из романсов Сергеевой голос певицы рыдающе истаивает в нижнем регистре на словах «Мы так не нужны, Боже мой...», то и эта самопотеря растворяется «белой» тишиной. Но в самый последний момент – взрыв слепяще-громких аккордов: не то отчаяния, не то торжества, а скорее всего – не способной быть названной правоты и правды самого бытия.

* * *

Ключевое свойство времени в музыке Сергеевой – быть (а не «идти» или «утрачиваться», не «ускоряться» или «кончаться»). Время, лишённое ограничивающих измерений, также просто, как ее детские гимны, и утопически недоступно, если к нему подступаться с мерками «направлений», которыми мы вписываем музыку в историю.

История для Сергеевой – это примерно вот что. Конь с бантиком на хвосте. На коне сидит Наполеон. Фон составляют разбросанные там и сям шеренги шагающих солдат в амуниции из «Гусарской баллады». Шеренги сплющены, даны в профиль и больше всего напоминают цветисто-веселую расческу с частыми зубьями, развернутую по диагонали в глубину картины. Наполеон смотрит в подзорную трубу. И видит отнесенный на левое поле полотна изящный столик, на котором красуются неполный фужер и открытая бутылка коньяка «Наполеон», а также торт «Наполеон» и отрезанный от него аппетитный ломтик на тарелочке дивной красоты.

Дело не в описанном сюжетеб . Дело в том, что история лишается привычных магистральности и судьбоносности, а хуже от этого вовсе не становится. Торт «Наполеон», коньяк «Наполеон» и одноименный им полководец тоже объединены вектором «исторического развития», вполне значимым, если оценивать его с неподвзятым сочувствием к жизни.

* * *

В 2001 году Сергеевой исполнится 50 лет. Как повелось в Союзе композиторов, юбиляру дают зал для авторского концерта. Сергеева решила

сыграть из своих лишь два-три коротких сочинения, а высвобожденное время посвятить Антону Аренскому (которому в 2001 г. исполнится 140) и Дмитрию Бортнянскому (которому будет 250). Аренского еще при жизни аттестовали как композитора второго ряда. Бортнянский – признанный автор хоровой музыки, клавирное же его наследие до сих пор находилось где-то в десятом ряду. Только рядов-то теперь никаких нет, тем более для автора, который в собственном авторском концерте добровольно занимает самое скромное место.

Беспечное и полное равнодушие к «месту в истории»: характеристика частной жизни. Новой частной жизни, цельной. В ней не только отдыхают и общаются с близкими, в то время как истинные события происходят вне ее, на общественно-исторической сцене. Эта жизнь непосредственно является событием искусства и связью времен, неразделимых на публичное лицо и приватную изнанку.

Такая цельность, воплощенная в музыкальных произведениях (и в их авторе), обнадеживает. Ведь порой не верится, что возможна неидеологизируемая культура...

1 . Из авторитетных трудов на эту непроясненную тему см., в частности: Welles E. *Ancient and Oriental Music*. London, 1957. P. 358.

2 . Относительно этих авторов в музыкальной среде принят определенный снобизм, – мало того что второй ряд, но еще страшно далекий от поползновений на новаторство, столь ценимое весь XX век. Помню отповедь, которую услышала от покойного Александра Викторовича Михайлова, когда выразила со студенческим радикализмом этот снобизм, заявив, что «Балакирев скучен». А.В. Михайлов был феноменальным слушателем и при этом весьма глубоким знатоком музыки. Его музыкальные фонотека и библиотека, как и его работы, музыке посвященные, еще ждут своего описания и анализа. Не буду на память цитировать ученого, только скажу, что несколько явно точных

(точно падавших и на мой слуховой опыт) определений музыкальной уникальности сочинений Балакирева заставили меня навсегда устыдиться.

3 . См. : Besseler H. *Das Musikalisch Hцren der Neuzeit*. Bln., 1959.

4 . У тех, кто сегодня тяготеет к концептуально оформленным течениям, напротив, название предшествует «этому вот»; концептуальная модель – звучащему сочинению.

5 . Лучше уж попросту, как Родион Щедрин в «Аргументах и фактах» (1985) в отзыве на Концерт № 2 для фортепиано и оркестра с солирующей трубой: «Блестящее сочинение, имевшее триумфальный успех».

6 . Описывается одна из картин Т.П. Сергеевой. Она пишет маслом со школьных лет, собственный стиль называя «вынужденным примитивизмом». В живописи она так же вне школ, как и в музыке. Но в музыке за плечами хотя бы «школьная школа», одинаковая для всех профессионалов. Картины же Сергеевой не хранят следов Суриковского или Строгановки, и, может быть, поэтому так неподвзяты их сюжеты. Моя

любимая картинка написана еще в школьные времена. Она называется «Ковбойцы». На бордовом фоне процарапана стойка бара и профили мужчин в характерных шляпах и с квадратными подбородками. На переднем плане – рисованная маслом дива повергающей в ужас сексапильности уперлась рукой в вызывающе выпяченное бедро... Слово «ковбойцы» (среднее между «ковбой» и «индеец» и смысла такого же – усредненно-экзотически-вольного) происходит из «Баллады об одиноком ковбойце», сочиненной моим братом М.В. Чередниченко среди прочих образцов пугтейной литературы для внутреннего употребления (у героя упомянутой баллады наличествует «одно только око», «А другое тому уж лет пять/ Потерял он в сраженье жестоком. / По причине отсутствия ока/ Он сидит на коне как-то боком, / И, ладонь прислонивши к виску, / Хмуро смотрит он вдаль на скаку»и т.д.).

СЛУЧАИ на фоне органа

Начало 80-х. Концерт фестиваля «Московская осень» с «секретарской» программой. В Большом зале консерватории среди редко разбросанных групп слушателей странно выглядим мы с Александром Викторовичем Михайловым (идея посетить этот концерт принадлежала ему – А.В. был полон интереса, иногда провокационного в своей толерантности, к любой музыке). Оркестр играет увертюру Бориса Терентьева «Радость труда». Три раздела из учебника прошлого века. Первый и третий (в кондовом до-миноре) изображают мобилизационно-романтический перестук колес из песен про то, как едут новоселы. Серединный раздел – мажорно-лирический «рабочий полдник», с батоном хлеба и пакетом молока. Следующий номер программы – фрагмент из оперы Владимира Пикуля (однофамилец писателя) про генерала Карбышева. Главный герой, застывающий в ледяную глыбу, исполняет сладко-трагический любовный дуэт с женой-воспоминанием, тут же, в виде дородной вокалистки, выходящей на сцену. Вокальные партии в стиле «не думай о мгновеньях свысока»; оркестр тужится эпизодами нашествий из симфоний Шостаковича. Все бы ничего, если бы это был саунд-трек к фильму. Но на фоне органа.. Пытка сдерживаемой смеховой истерикой - одно из самых ярких моих впечатлений от советской музыки. Дело в том, что из-за Михайловского почтения к музыке и музыкантам мы разместились в вопиюще пустом первом ряду, как бельмо в глазах у исполнителей...

* * *

1976 год. Болгарский студент Божидар Спасов стал легендой: получил исторически единственную двойку по композиции на выпускном экзамене. Была представлена опера по новелле о привороженном из «Доктора Фауста» Томаса Манна. Экзамен происходил в Малом зале консерватории. Вокалисты и камерный ансамбль стояли в глубине сцены возле органа, а актеры пантомимы, в трико и каких-то рыбацких сетях, совершали на

авансцене шокирующие эротические движения, разбрасывали игральные карты... Заведующий кафедрой А.С.Леман, как бы оправдываясь (экстраординарную оценку получил все же студент из «стран народной демократии»), говорил: «Я сам авангардист. Но игральные карты! На фоне органа!» (он стеснялся упомянуть об эротической пантомиме). Следующим летом дипломник-второгодник пересдал экзамен, представив благополучно-энергичную оркестровую увертюру «Голос Софии».

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ.

Бах (1685-1750)

Одна из самых высоких вершин европейской опус-музыки странным образом не вписывается в ее исторический ландшафт. И.С. Бах «не чувствовал никакой внутренней необходимости к тому, чтобы пролагать новые пути»¹.

А если бы и чувствовал, жизнь бы не позволила. Даже на высшем этапе своей карьеры композитор находился в условиях жесточайшего регламента службы. В качестве кантора лейпцигского собора Св. Фомы, превратившегося благодаря Баху в культурную легенду, композитор не мог без разрешения бургомистра покидать город, обязан был, сокращая расходы магистратуры, сам обучать мальчиков не только пению, но и игре на инструментах, и даже участвовать в похоронных процессиях, на которых пели его воспитанники. Это не говоря о том, что к каждому церковному празднику он должен был сочинять крупное произведение. От службы в соборе Бах получал лишь 100 талеров в год. Насущно необходимый приработок давали свадебные мессы (цена одной, принятой по высшему разряду, составляла 2 талера) и похороны (музыка для похорон стоила 1 талер 15 грошей). А зарабатывать композитор, отец большого семейства, должен был до 700 талеров. У него просто не оставалось времени, чтобы работать вне заказа, писать «свободную», не прикладную музыку.

Бах и работал исключительно в прикладных жанрах (художник-индивидуалист такую судьбу воспринимает как тяжкое мученичество)². Церковные композиции входили в круг ежедневных обязанностей кантора, а оркестровые и клавирные сочинения создавались на случай, по заказу. Заказы случались и оригинальные. Например, «Ария с 30 вариациями», в записях которой теперь соревнуются пианисты, создана за 100 луидоров для музыкальной терапии – по заказу дрезденского графа Германа Карла фон Кайзерлинка, страдавшего бессонницей (отсюда и специфическая художественная монотония вариаций Баха: не мешающих дремоте, но скрашивающих скуку вынужденного бодрствования; между прочим, как раз то, что востребовано сегодняшними престижными досугами). Но произведение, сочиненное даже по оригинальному поводу, не могло говорить с заказчиком неизвестным тому языком, не могло быть новым.

* * *

Прикладная музыка вообще не должна быть новой. Она держится на устоявшемся соответствии той или иной выполняемой опусом жизненной функции всех параметров произведения: инструментального состава, общей продолжительности, количества частей, их фактуры, даже мелодического материала. Никто не напишет военно-сигнальную музыку для контрабаса и саксофона, а молитвенную – для трубы и барабана; поздравительную кантату никто не растянет на час, а мессу не сожмет до десяти минут. В прикладной музыке есть жесткие правила; меняться они могут, но лишь в соответствии с изменениями в представлениях о самих прикладных функциях. Сложные функции больше способны к изменению ментальности, чем простые. Марш сохраняет сознание маршевости нетронутым через века. А месса менялась вместе с внутренним содержанием богослужения и богословия. Дрейф в XI–XVI веках западной теологии к рациональному знанию медленно, но верно отражался на модификации норм церковной музыки... Однако, как правило, в течение жизни одного поколения подобные трансформации незаметны. Прикладные задачи подразумевают одинаковость своего выполнения, ориентацию на установленные образцы.

* * *

Как композитор церковный, Бах тщательно следовал существовавшим в его время правилам. Знатоки его творчества в начале XX века в один голос утверждали (тогда подобные констатации требовали пафоса, поскольку в концертном репертуаре, кроме сочинений Баха и Вивальди, практически ничего из наследия барокко не фигурировало): «Находки Баха были отысканы за столетие до него»³ ; «По форме его произведения не отличаются от сотен других <...> написанных тогда и давно забытых»⁴ .

Забытое вспомнилось. Множащиеся в последнее двадцатилетие ансамбли старинной музыки черпают репертуар в запасниках XVII и XVIII веков, не чураясь самых малоизвестных авторов. Дело в том, что на нынешнем рынке важны не произведения как таковые, а престижный и комфортный звуковой фон, который и найден в ансамблевой музыке барокко. Она отличается тем, что музыковеды называют многоуровневой регулярностью масштабно-тематических структур: равномерный (биологически нормальный) пульс бьется не только на уровне долей такта, но и тактовых групп, разделов формы и даже частей композиции. Он завуалирован (и в то же время подчеркнут) разнообразием мелодической пластики, полифонической фактуры, но не заслонен такими сильнодействующими эффектами, как, например, динамические нарастания громкости (их эпоха барокко не знала). Поэтому форма никуда открыто и настойчиво не «зовет», не держит восприятие (современное) в напряжении, не заставляет за собой неотрывно следовать⁵ . Высокоталанливо, приятно, ни к чему не обязывает – нынешние императивы качества (если даже не смысла) жизни.

Но – вот парадокс! И в этой стирающей ценностные различия ситуации

даже неквалифицированный слушатель способен отличить Баха от его предшественников и современников⁶. Внутри заданной прикладными жанрами формальной неотличимости от сотен других авторов, выходит, каким-то образом таится свободная оригинальность. Получается, что можно быть оригинальным и при этом отнюдь не быть новым; можно быть свободным, но при этом вовсе не «творцом истории». Как понять эту, на прогрессистский взгляд, несообразность?

* * *

Один из самых строгих прикладных жанров, в котором постоянно работал И.С. Бах, – духовная кантата. Духовных кантат в списке сочинений Баха более 200.

Сейчас столь крупные произведения (в среднем в кантате 6 развернутых частей: хоров, арий, дуэтов; 30–40 минут музыки) композиторы создают от силы раз в три года. При подобных темпах производства Бах должен был прожить лет 600 – только в пересчете на кантаты. Но у него есть еще более крупные оратории и мессы, а также оркестровые концерты, не говоря об органной музыке, о двух томах клавирных прелюдий и фуг, о грандиозных «Музыкальном приношении» и «Искусстве фуги». Вообще же список его сочинений включает 1079 опусов. Современники Баха творили не менее плодovито. А вот потомки все сокращали и сокращали количественные показатели. Пределом стало наследие Антона фон Веберна (1883–1945): в нем только 31 опус, а длятся его сочинения в среднем по 5–6 минут. Итого чуть более полутора часов музыки.

Почему в XVII–XVIII веках необходимо было писать так много, понятно: служба. За ежемесячное вознаграждение и отчитываться надо каждый месяц. При сдельной оплате количество тем более важно. Вот ведь, казалось бы, современник Бетховена – Йозеф Гайдн (1732–1809). Но Гайдн большую часть жизни пребывал на службе у князей Эстерхази. А потому одних симфоний оставил более сотни, тогда как свободный художник Бетховен – только девять. Есть другой вопрос: как возможно творить в таких изнурительных масштабах (а еще заниматься музыкальной педагогикой, руководить капеллами) и при этом жить подолгу и без особых жалоб на непосильную эксплуатацию? Ответ состоит как раз в том, что произведение не обязано было являть миру неповторимую оригинальность. Действовали стандарты, отчасти автоматизировавшие процесс сочинения. В том числе и в жанрах, которые сегодня подразумевают единственность, уникальность опуса. Тем, кто судит о симфониях по Девятой Бетховена, полезно послушать несколько симфоний Гайдна из созданных до 1790-х годов (т.е. до цикла Лондонских симфоний). Большинство из них похожи на танцевальные сюиты из придворного бального обихода. И слушать их полагалось отнюдь не с замиранием сердца и самозабвенной сосредоточенностью (как мы теперь делаем, когда их играют в концертах), но между застольем и светской болтовней.

* * *

Вернемся к И.С. Баху и его кантатам.

Существовали правила сочинения духовных кантат вообще и на тот или иной праздник. Они изложены, в частности, в рекомендациях немецкого Общества музыкальных наук, в которое Баха приняли незадолго до его кончины – в 1747 году. От любой духовной кантаты требовалось, чтобы она заканчивалась простым аккордовым изложением одного из протестантских хоралов (соответствующего церковному календарю) - в виде хора, к которому могли присоединиться прихожане⁷. А к кантатам на особо значимые праздники предъявлялось более строгое требование: в каждой части цикла должен был звучать в вариационной обработке хорал. Более того: частей-вариаций должно быть не меньше, чем строф в хоральном стихотворении, чтобы на каждую строфу пришлось по самостоятельной вариации (то же требование предъявлялось и к органным обработкам особо значимых хоралов, о чем свидетельствует, например, образцовая в свое время «Новая табулатура» органиста С. Шейдта, 1624). В последней же части кантатных вариаций (соответствующей последней строфе текста) хорал, как в обычной духовной кантате, должен был излагаться в простом стиле.

Если правило проведения хоральной мелодии во всех частях цикла и пропевания в кантате всех строф хорального стихотворения означало строгость послушания перед лицом литургических источников, то правило помещения в конце сочинения хорала в простом стиле имело несколько значений. Во-первых, оно делало авторитетные мелодию и текст «выводом», который, согласно законам риторики, формулируется в самой ясной форме. Во-вторых, простота заключительного хора, подразумевавшая пение общины, отвечала основной установке протестантизма, упразднившего церковную иерархию в качестве посредника между личностью и Священным писанием. Каждый может сам толковать предвечные тексты. Для этого нужна только грамотность. Сложная композиторская техника в остальных частях кантатного цикла как раз и символизировала процесс обучения герменевтической грамоте. В-третьих, хоральная мелодия, гармонизованная простыми аккордами, – это не авторская музыка, а не-авторская музыка, музыка надперсональная. Авторское сочинение растворяется в ней и из нее возникает; ведь в другой кантате опять будут обрабатываться хоральные мелодии. Хорал в простом стиле есть разделитель и медиатор между композиторской музыкой и «музыкой вообще» – той, которую в актуальных для культуры барокко средневековых трактатах называли *divina* (божественная) или *mundana* (мировая).

* * *

Правилами можно пользоваться как готовым лекалом. А можно вникнуть в их смысл и его (вместе с нормативной оболочкой) воплотить в сделанном по правилам сочинении. Это уже не простое использование стандартных

мерок, а экзегеза нормы. Именно она обуславливает глубинную оригинальность созданий Баха, внешне во всем похожих на рутинный репертуар эпохи.

Обратимся к одной из его пасхальных кантат – «Христос покоится в оковах смерти» (1724 – № 4) в академическом списке сочинений Баха, изданном В. Шмидером. Пасхальные кантаты сочинялись в самой строгой форме, когда во всех частях цикла обрабатывается хоральная мелодия, и этих вариаций минимум столько, сколько строф в духовном стихотворении. Бах дополнительно мотивирует строгость этой формы тем, что избирает для кантатных вариаций авторитетную мелодию, на которую в 1524 году положил стихи сам Мартин Лютер, переводчик Библии, чье слово на немецком языке было во всех смыслах первым. Перед таким словом и такой мелодией естествен пиетет, выражаемый жесткими ограничениями композиционной формы. Подобный текст нельзя не пропеть целиком; нельзя не посвятить каждой его строфе отдельную часть цикла.

Но в мелодии лютеровского хорала «Христос покоится в оковах смерти» есть структурная особенность, которую легко не заметить. Если бы не баховская кантата, вряд ли вообще пришлось бы обратить на нее внимание. А именно последняя в куплете⁸ мелодическая фраза выделяется тем, что проще и короче остальных: всего-навсего пятиступенный гаммообразный ход вниз, которым распето по финальному в каждой строфе слову, в последней строфе таким словом стало «alleluia».

Казалось бы, ну и что? А то, что если обязательно особо строгое «послушание» композиции по отношению к тексту и музыке литургических напевов, то почему необходимо ограничиваться только соответствием количества частей кантаты количеству строф хорального текста, почему не пойти дальше и не сделать кантатный цикл структурно-функциональным подобием литургической мелодии, с которой спаян текст? Тогда возникнет не только внешнее, количественное, но и внутреннее, качественное соответствие кантатных вариаций хоралу.

* * *

Стихотворение Лютера состоит из 7 строф, а мелодия «Христос покоится в оковах смерти» членится на 8 фраз. Семь фраз полномасштабных, с характеристическими интонациями; последняя же (ею выделено последнее слово в каждой строфе) не только короткая, но и пластически нейтральная. Она есть не что иное, как гаммообразный ход. А гамма – это нулевая мелодия. Гамма лежит в глубине любой мелодии и гармонии, из нее все возникает и к ней все сводится, она – начало и конец⁹. Начало – сокровенное (субстрат, из которого лепится характеристическое, запоминаемое мелодическое лицо), конец же вполне реальный (исчерпание мелодии выражается разглаживанием ее черт, их растворением в нейтральной гамме).

Нужно было расслышать в заключительном гаммообразном «нуле» хоральной мелодии функциональное и смысловое созвучие с последним

словом духовного стиха: «alleluia», а в услышанном созвучии, в свою очередь, – консонанс с нормой завершения духовных кантат хором в простом стиле, в котором сходит на нет авторское начало (и возникает до- и после-авторское музыкальное поле). И не только расслышать, но и выразить это слышание.

Подробнее. Слово «alleluia» выполняет функции точки и вместе с тем многоточия. Ведь оно является маркировкой конца любого высказывания в данной системе текстов. А значит – и начала следующего такого же высказывания. «Alleluia» – текстораздел и вместе с тем субстрат любого молитвенного текста. «Alleluia» – двойственное слово, сразу и финальное, и начальное; нулевое в отсчете содержания и строения текстов. Но, как и предписано нулю нумерологией, оно есть недифференцированная целостность, содержащая в себе все «числа» – все значения.

Гамма, завершающая мелодический куплет хорала, – начально-финальный «ноль»; слово «Alleluia», завершающее хоральное стихотворение (и приходящееся в последнем повторении мелодического куплета на эту гамму), – начально-финальный «ноль»; наконец, простой хор, обязанный по правилам завершать кантату, тоже «ноль» – впрочем, только финальный; выходит, в строении цикла сокровенная начальность слова «alleluia» и гаммы (8-й фразы хорального напева) не отражена? А вот и отражена. В этом-то все и дело.

Цикл кантаты состоит из восьми частей. Семь основных, полномасштабных (они соответствуют семи строфам лютеровского стихотворения и семи развитым фразам мелодии) и одна краткая, дополнительная. Она-то и дает соответствие цикла кантаты структуре хорального напева. Напев самой краткой и простой фразой *заканчивается*, а кантата самой краткой частью *начинается*. Речь даже идет не о самом начале, а о вступлении, настройке на начало. Эту роль и выполняет лаконичная инструментальная «синфония»¹⁰. В ней, в согласии с афористичностью ее масштабов, хоральная мелодия присутствует не целиком, а в виде имитации в разных голосах мотивов ее первой фразы. Целиком хоральная мелодия и догматически не может здесь присутствовать, поскольку нет вокальных голосов, которые могли бы пропеть строфу стихотворения, да и лютеровских строф не хватит для дополнительной – восьмой – вариации.

Вступительная «синфония» – часть краткая, но, в отличие от гаммы, не простая. А простым, зато не кратким, оказывается (как и положено по правилам) заключительный хор. Краткость и простота последней мелодической фразы хорала рассредоточились у Баха по краям композиции: краткостью выделяется первая часть; простотой – последняя. Этим и передано «нулевое», начально-финальное значение слова «alleluia», с которым консонируют архетипичность гаммы и надперсональная простота аккордового изложения хорала.

Воплощение не только самой нормы, но и ее смысла привело к неповторимой структуре композиции. Кантатные вариации замкнулись в симметрии лаконичной сложности – развернутой простоты. Внутри рамочной симметрии таится она же, мультиплицированная на соотношение частей цикла. После вступительной «симфонии» следует хор – наиболее богатая и сложная вариация на хорал; затем (с постепенным упрощением вариаций) дуэт – ария – хор – ария – дуэт – хор: концентрическая структура. Симметричные краткость/сложность и простота/развернутость с границ сочинения последовательно проецируются в его центр. В центральном хоре снято сложное различие инструментальных и вокальных партий (= относительная простота), отсутствуют оркестровые ригурнели (= относительная краткость), но вместе с тем голоса не сливаются в аккорды, а полифонически самостоятельны (= относительная сложность), и текст строфы пропет целиком (= относительная развернутость). Сложная краткость и развернутая простота в центре кантаты отождествляются. Время в кантате течет не «слева направо», а в глубину – собственно, в ту метафизическую точку, где «Христос покоится в оковах смерти» и откуда начинается Воскресение.

* * *

Баховские свобода и оригинальность основаны не на отрицании общепринятого, но на его свехутверждении, когда в сферу действия норм втягиваются не находящиеся под их юрисдикцией случайно-свободные детали музыкальной ткани. Бах проявил наивысший возможный пиетет в отношении общепринятых правил. И правила преобразились в художественную свехправильность. Вот уж прямо по Хайдеггеру: «отказ» (от авторской перекройки стандарта) есть «сказ» (вечная первосказанность произведений).

1 . См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 6.

2 . Сегодня место, которое в XIX веке в работе композиторов занимала музыка для церкви и для драматического театра, занимает киномузыка. Композиторы говорят о ней нередко с досадой и раздражением, воспринимают ее как «не свою» в отличие от «своей», написанной вне прикладных задач. А. Шнитке, создавший яркую музыку к 60 фильмам, так отзывался об этом занятии в 1976 году: «Мне становится все труднее писать киномузыку – она отнимает очень много времени, не оставляя почти ничего для своей музыки. К этому привыкнуть невозможно. Десять лет назад я мог спать меньше и работать практически в любую минуту. Сейчас у меня два дня в неделю уходит на головную боль, а остальное время на киномузыку». Цит. по кн.: Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М., 1993. С. 90.

3 . См.: Riemann H. Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate // Sammelbdnde der internationale Musikgesellschaft, Jg. 13. Leipzig, 1911– 1912. S. 543.

4 . См.: Швейцер А. Указ. соч. С. 6.

5 . Слушатели времен Баха имели не воспроизводимые теперь основания следить за формой произведения. Каждый момент формы (мелодические фигуры, ритмические рисунки, полифонические отношения голосов, тональности, инструменты и инструментальные составы, композиционные планы) имел, как слово в толковом словаре, определенный аллегорический перевод. Существовали, в частности, кодифицированные мотивы креста, шагов, бичевания и т.п. (из них строятся мелодии в баховских пассионах и духовных кантатах). Применялись и специально изобретаемые музыкальные аллегории духовного текста (например, когда в 140-й кантате Баха Душа поет «Я жду», то на глаголе ожидания мелодия три такта распевает один слог). Тогдашней публике было на чем сосредоточиться и без позднейшей целестремительности композиции.

6 . В ходе преподавания студентам Физтеха курса истории музыки мне пришлось провести нечаянный эксперимент. Наивной в музыкальном отношении аудитории была предложена контрольная работа в виде прослушивания фрагментов произведений. Студенты должны были определить хотя бы эпоху, а в особо удачных случаях и автора. В отношении фрагмента из Вивальди типичным был такой ответ: «Автор времени Баха, но не Бах, а пожиже».

7 . «Со времени Франца Тундера (1619–1667) стало нерушимым правилом завершение кантаты простым проведением хорала, который могла петь община». См.: *Gojoiwy D. Wort und Bild in Bachs Kantaten // Musikforschung. Jg. 25, N. 1.1973. S. 46.*

8 . Объяснимся по поводу слова «куплет», употребленного для того, чтобы указать на повторение одной и той же мелодической структуры при пропевании каждой новой стихотворной строфы. Структуры же эти не были похожи на современные песенные куплеты, которые строятся по формуле 2+2 или 4+4 (а+а или ав+ав). Хоральные песнопения подчинялись средневековой форме (ее именуют *Barform*), которая была асимметричной. Ее простая схема: аав. Первые две (или четыре) фразы (они назывались *Stollen*) корреспондируют друг с другом, но за ними следует нарушающий симметрию «хвост» (так называемый *Abgesang*) из трех–пяти фраз. Фразы *Abgesang*'а могли не совпадать со строками стихотворения (например, делить строку пополам).

9 . Выдающийся австрийский музыковед Хайнрих Шенкер (1868– 1935) разработал метод анализа, состоящий в последовательном нисхождении (или восхождении) от поверхностных к глубинным слоям произведения. В основе его метода лежит уподобление произведения живому организму. Как организм растет из клетки, так и произведение – из «перволинии»: нисходящего гаммообразного хода от тона доминанты к звуку тоники. Украшением (или пролонгацией) перволинии являются уровни музыкальной формы. Если последовательно снимать украшения, оставляя лишь основные звуки, то через некоторое количество ступеней аналитик придет к перволинии.

10 . «Синфонии» времени Баха – вступительные инструментальные разделы многочастных композиций, в отличие от позднейшей симфонии – самостоятельного жанра оркестровой музыки.

СЛУЧАИ с началами и концами

Произведения Альберта Лемана, любившего говорить о себе как о непризнанном авангардисте (двойное кокетство лауреата Ленинской премии и заведующего кафедрой сочинения Московской консерватории), отличались мучительной затянутостью. Вынужденные присутствовать на авторских концертах коллеги обреченно шутили: «Концерт в трех отделениях», «Дискоотека имени Лемана». Дело было в середине 80-х Татьяна Сергеева играла с оркестром Владимира Федосеева премьеру Фортепианного концерта Лемана. Ее партия заканчивалась энергичным повторением заключительного созвучия. Впрочем, сам композитор, видимо, сомневался в том, насколько оно заключительно и достаточно ли слушателям его вдалбливания в уши, дабы было понятно, что сочинение закончилось. Незадолго до выхода исполнителей на сцену Леман вбегает в артистическую, нервно теребит пуговицы и просит Федосеева: пусть, мол, литаврист в самом конце ударит в литавру. Литавры – ударные, способные извлекать звуки разной высоты, и дирижер, естественно, спрашивает: ударит – в каком тоне? Леман лихорадочно задумывается, мычит что-то... Федосеев: «Ну, ладно, ударит». Леман убегает. Через минуту появляется снова: «Пусть ударит два раза!» Федосеев: «Хорошо». Через пару минут опять слышна возня за дверью артистической. Дирижер, испугавшись, что вновь появится автор, торопит пианистку на сцену. И вот Сергеева уже барабанит заключительный аккорд. Дирижер делает знак литавристу. А тот за почти что час, который длилось сочинение, забыл, о чем его просили. Пауза затягивается. Публика не знает, уже аплодировать или еще сидеть тихо. Наконец литаврист вспоминает, что от него требуется, и оглушительно грохает в литавру. Зал вздрагивает. Опять пауза. Дирижер вновь подает знак ударнику. Еще один гром среди ясного неба. Воцаряется мертвая тишина. В итоге пианистке пришлось встать из-за рояля, чтобы показать, что произведение закончилось. Робко-недоуменные, а затем облегченно-дружные аплодисменты.

* * *

Татьяну Гринденко и ее ансамбль «Академия старинной музыки» в конце 90-х пригласили поиграть на открытии престижной выставки. Публика собиралась как-то беспорядочно. Организаторы вечера куда-то подевались. Когда народа набралось критически много, музыканты решили, что пора действовать. Начали они с пьесы минималиста Фила Гласса «Компания». Отыграли уже минут семь (всего опус длится 11 минут). Тут к ним подходит распорядитель и говорит: «Ну, можно и начинать».

ФОРМА И СТРУКТУРА

Есть форма, а есть структура. Первую слышно невооруженным ухом, поскольку ее временной масштаб – секунды и минуты. Вторую без аналитического микроскопа не ухватишь; она существует в мерках долей секунды, и не обязательно в виде сплошного процесса, но иногда в точечном рассеянии.

Форма тяготеет к стандартности. Имеется не так уж много композиционных схем, отмеченных замкнутостью или разомкнутостью, служащих созданию впечатления развития или статики.

Напротив, внутренняя структура произведения или уникальна, или ее нет.

* * *

Прикладному опусу внутренняя структура в общем-то не нужна.

Сочинение оправдано задачами, которые выполняет, и ими же оформлено. Прикладную музыку можно сочинить топорно, грубо, кое-как пригнав друг к другу нормы. Но и в этом случае она будет хорошей (полезной) музыкой, хотя и плохо сочиненной. Можно сочинить ее гладко, изобретательно, ловко; получится хорошо сочиненная хорошая музыка. А можно сочинить ее гениально. Что и делал, например, И.С. Бах, перевыполняя план: создавая шедевры, ни в чем не отрицающие прикладных норм, но продлевающие их действие в глубину сочинения. При этом возникала внутренняя структура, выявляющая сердцевинную суть хорошего – лучшее.

Вот довольно простой пример.

Кантату № 140 (1731) на хорал «Вставайте, зовет вас голос» открывает, как положено, хоровой номер. В нем несколько разделов. Распетые хором фразы хоральной мелодии чередуются с оркестровыми ритуриями. При этом мелодический материал в хоровых и оркестровых партиях различен. Сопрано поют долгими длительностями (по целому такту, по два такта) аскетичную мелодию хорала, восходящую к 1599 году. Альты, тенора и басы поют четвертями и восьмыми трехголосное фугато, тематизм которого выстроен из интервалов хоральной мелодии и скромно оттеняет ее, как мелко прорисованный фон - крупное изображение на первом плане. А оркестр восьмыми и шестнадцатыми играет пышную музыку, которая и активной, разнообразной ритмикой, и полнозвучной аккордикой, и изысканной мелодической пластикой, и оживленным темпом контрастирует простоте хорала и подчиненных ему хоровых голосов, как праздничное застолье постной трапезе.

На чем же держится целое? Почему не возникает впечатления механического объединения оркестровой и хоровой партий? Напротив: богатство оркестровой ткани кажется достойной оправой для драгоценной простоты хорала. Дело – во внутренней структуре, которую непосредственно услышать нельзя (поскольку она рассеяна по форме), но которая прочно связывает оркестровый материал с хоровым.

Высшие точки оркестровой партии, расположенные в сильных тактах (первом, пятом и т.д.), выстраиваются в цепь звуков, из которых состоит ключевая (начальная) фраза хорала. Духовная мелодия, таким образом, звучит не только в верхней линии хора, но и в верхней линии оркестра; звучит неслышимо, зато наиболее крупно. Нисходя в земное и восходя к небесному (от хора к оркестру и обратно), хоральная мелодия обретает свой сокровенно подлинный масштаб. В кантате Баха представлена иерархия, ожившая в кеносисе.

Следовало достичь контраста между хором и оркестром (норма) – он достигнут. Следовало достичь единства оркестра и хора (тоже норма) – и оно достигнуто. Но достигнуто и воплощение глубинного смысла обеих норм. На контраст работает то, что в оркестровой партии духовный напев спрятан. На единство работает то, что духовный напев там есть. На смысл же обеих норм работает то, что оркестр хоральную мелодию скрывает, тогда как хор открывает, и при этом сокрытое (в оркестре) крупнее открывшегося (духовной мелодии в верхнем голосе хора). Внутренняя структура опуса Баха превращает типовое в кантате чередование разделов формы, ни много ни мало, в модель откровения.

* * *

В прикладных композициях внутренняя структура – богатство, производное от ограничения и выявляющее смысл этого ограничения. Но не любое прикладное ограничение имеет смысл, достойный выявления через богатство. Смысл может быть поверхностно очевидным. Смешно искать изобретательное обоснование целого в тетрадах контрдансов. Неуместной претензией станет изыск внутренней организации в опереточном номере, звучащем среди страусовых перьев и блестящей мишуры. Получится хорошо сочиненная плохая музыка, что еще хуже, чем плохо сочиненная плохая (это когда претензии на эзотерическую изощренность структуры не только неуместны, но еще и неудачны).

Если в светской прикладной музыке внутренняя структура – роскошь (иногда нелепая), то в музыке автономной структурное богатство становится прожиточным минимумом. В отсутствие служебных задач, определяющих форму произведений, опус должен нести оправдание своей формы в самом себе – в своей структуре. Если же таковой нет, автономный опус становится декорацией самого себя, вместилищем пустоты. Или, в случае претенциозного нарушения норм, оригинальной белибердой. Понятность его оборачивается скукой или пошлостью; невнятность – глупостью.

Внутренние структуры в автономной музыке отталкиваются не столько от прикладных норм (их автономная музыка преодолевает), сколько от сложившихся в прикладных жанрах общих законов формы, гармонии, голосоведения (впрочем, и их она преодолевает, только медленнее и позже). Для времени Гайдна или Моцарта прикладные нормы и общие законы формы – еще почти омонимы; они различаются ситуативно (что в

дивертисменте идет от прикладной задачи, в симфонии может быть формальным правилом). После Бетховена, когда музыкальная автономия, свободное творчество стало делом не просто допустимым, но и распространенным, прикладной смысл норм забывается. В XIX веке нормы письма сохраняются не столько в служебных музыкальных жанрах (утративших авторитет), сколько в учебниках композиции.

* * *

Кстати об учебниках. Тип учебника – симптом состояния музыкального сознания.

И.Ф. Стравинский иронизировал: «Наши трактаты по гармонии ссылаются на Моцарта и Гайдна, которые и не подозревали о существовании подобных трактатов»¹. Ирония Стравинского ангажирована современной ему (в том числе его собственной) композиторской ситуацией, в которой нет общезначимых правил. Несколькими строчками выше отмечено: «... мы еще не в состоянии определить правила, регулирующие эту новую технику».

В XX веке утвердился тип «личных» правил. Не случайно и через 60 лет после высказываний Стравинского в пособиях по современной композиции речь идет не о правилах, а о простой систематизации технических приемов.

Правила (в отличие от приемов) выстраиваются в иерархию, восходящую к аксиоме. Аксиомой в учебниках XVIII века были прикладные назначения музыки. В XIX веке аксиомой является тональный звукоряд. Его структура объясняет основные законы соотношения аккордов в тональности и тональностей в модуляции; в свою очередь, эти последние объясняют законы музыкальных форм. Изложение в учебниках строится соответственно. «Мы начинаем с простейшего, а именно со звукоряда» – можно прочесть на первых страницах фундаментальных руководств по композиции².

Современные же учебники³ ни с каких простейших аксиом не начинают и никакого обоснования рассматриваемым способам письма не дают. Они состоят из глав о видах техники, которые членятся на разделы, посвященные авторам и отдельным сочинениям. В них нет нейтрально-неавторских примеров (типичных для учебников XIX века) – естественных, если речь идет о правилах, рассматриваемых как всеобщие. В современных руководствах по композиции описание приемов иллюстрируется исключительно фрагментами известных произведений.

И еще одно фундаментальное различие. Если прежние учебники обязательно имели разделы (притом самые подробные), посвященные музыкальным формам, то в большинстве современных таковых разделов нет. Они учат не форме как целому, а техникам, типам письма.

Это значит, что место формы, которой музыка повернута к слушателю, заняла внутренняя структура – аспект, которым произведение повернуто к композитору. Что, собственно, и означает победу в музыкальном языке «одноразовости» над всеобщностью.

* * *

Как соотносились форма и структура в автономной музыке, в которой еще было живо наследие прикладных жанров – всеобщие правила? Возьмем пример из Бетховена, из Третьей фортепианной сонаты: головной мотив первой части.

Самое первое, что должно сделать сочинение, не имеющее возможности опереться на внемзыкальную функцию, – это узаконить самого себя на своем месте. Для эпохи Бетховена сказанное означает: показать тональность, в которой написано произведение.

Необходимый и достаточный способ показать тональность – так называемый кадансовый оборот: тоника – доминанта – тоника. Тоника и доминанта – центр и граница родного пространства. Чужие страны, в которые путешествуют (а точнее, завоевывают их) произведения крупных форм, находятся за линией доминанты. Возвратиться домой можно тоже только через доминанту. «Путешествовать/завоевывать» чужие места для тональной автономной музыки стало необходимостью, единственным способом существования, так как в отсутствие прикладных задач ей больше не в чем себя проявить. Тональная динамика, т.е. энергичная борьба за звуковое пространство, стала смыслом и целью музыки. Но для того, чтобы подчинить себе мир, необходим крепкий тыл: «мой дом – моя крепость». Поэтому в кадансовом обороте, открывающем произведение, тоника (центр тональной системы) должна быть заявлена крупно, как самое главное, чтобы никаких сомнений в ранге начального аккорда не возникло.

У Бетховена начальный аккорд – тоника длиной в половинную, то есть ровно в полтакта. В этой увесистости нет ничего оригинального, один здравый смысл. Ведь родной дом не должен быть какой-то хибаркой, а прочным строением, рассчитанным на много поколений. И восьмой, и четверти тут мало. Лучше – половинная доля, а еще лучше – весь такт. Но держать на протяжении целого такта один аккорд скучно. Поэтому во второй половине такта аккорд тоники фигурируется трелью из четырех шестнадцатых. Тоже ничего необычного. Украшение долгой ноты трелью – стандартный способ придать звучанию интерес. Трель логически ничего не меняет, а все-таки вносит разнообразие.

Но если трель принять всерьез – отнестись к ней не как к структурной мелочи, но как к конструктивно значимой детали (для этого надо мыслить не в минутах и даже не в секундах, а в более пристальной временной оптике – в категориях внутренней структуры), то четыре украшающих шестнадцатых образуют яркий контраст к начальной половинной длительности. А уж если имеется контраст, то требуется его компенсация. Поэтому трель заканчивается двумя восьмыми. Они заполняют логическое зияние между встык пригнанными друг к другу долгой и краткими длительностями, но в то же время не выходят за пределы фигуры трели, – вслед за шестнадцатыми продолжают украшать и пролонгировать тонический аккорд. В итоге тоника, занимая весь первый такт (как и

положено хорошему, долговечному дому), успела предстать в трех движениях: сначала она стояла невозмутимой половинной, потом засемила шестнадцатыми, затем перешла на скорый шаг восьмых... Из парадной залы тонического времени (половинка) она перенеслась в чуланчики и кладовки (шестнадцатые), а потом нашла между ними коридор (восьмые). В результате тональный «дом» обрел масштабный и подробный интерьер.

Но поскольку восьмые следовали за шестнадцатыми, то тем самым очерчена ритмическая прогрессия, которую если не продолжить, то она покажется пустой случайностью. Коридор длительностей должен расширяться, ведь он соединяет временную узость шестнадцатых и простор половинной.

Поэтому второй такт начинают две четверти. Прогрессия длительностей, таким образом, плавно переезжает из первого такта во второй. А на платформе длительностей во второй такт въезжает аккорд доминанты. Он нормативно тут должен быть. Тонику нельзя показать, не противопоставив ей доминанту.

Но появляется аккорд доминанты не из прописей ремесла, а из самодвижения структуры первого такта. Точно так же, как четверти вытекают из ритмической прогрессии (шестнадцатые – восьмые...), так доминанта вытекает из тоники.

Доминанта должна простоять весь второй такт, чтобы уравновесить тонику. Ведь из большого «дома», в котором есть и залы, и маленькие комнатухи, и коридоры, должно быть далеко видно. Внушительность доминанты – это обширность родных «окрестностей». Вместе с тем доминантовый такт должен быть таким, чтобы никто не смог забыть, что доминанта – противоположность тонике, что из «дома» мы вышли и дошли до самой последней «околицы».

Вернемся к четвертям, открывшим второй такт. В них переходят восьмые из тонической трели. Четверти, таким образом, продолжают компенсировать контраст долгого/краткого, заявленный в самом начале. Но как! Четверти-то ведь не простые, а помеченные штрихом стаккато. То есть они длиннее восьмых, но вместе с тем и короче их, поскольку играют отрывисто. Выходит, они и продолжают компенсировать начальный контраст долгого-краткого, и воспроизводят его. И как раз к месту воспроизводят, ведь в права вступила доминанта, а она должна быть контрастной тонике, а тоника-то заявлена была долгой длительностью.

За четвертями стаккато во втором такте следует пауза длиной в половинную. Пауза – доведение до логического предела идеи звучания, исчезающего в отрывистом штрихе. Вместе с тем она – *сплошное, слитное* отсутствие звучания, и потому предшествующие ей отрывистые четверти воспринимаются как ее измельчение – такое же, каким была трель по отношению к начальной тонической половинной. Вот вам и пожалуйста: тоника и доминанта, как и должно быть, противоположны и равнозначны, и не только как нормативные тональные величины, но и как величины

ритмические и фактурные, как неповторимо конкретные моменты данного произведения. Тоника – сплошное долгое, доминанта – гипертрофированно краткое, едва ли даже не просто отсутствие звучания, но при этом обе есть поделенное долгое (тоника – трелью; доминантовая пауза – стаккатными четвертями).

Самое главное в этой структуре – четверти стаккато, которые выполняют роль сразу и долгого (по отношению к предшествующим восьмым и шестнадцатым), и краткого (по отношению к следующей за ними паузе и по отношению к начальной тонической половинной). Двойственность четвертей стаккато проецируется на половинную паузу: она тоже и долгое (половинное), и запредельно краткое (пауза). Если половина из первого такта была однозначной: аккорд тоники, и больше ничего, то симметричная ей половинная пауза из второго такта двусмысленна: то ли она долгое и остановившееся, то ли краткое и испарившееся.

В итоге весь второй (доминантовый) такт делается структурным «вопросом», на который нужен «ответ». «Ответом» становятся третий и четвертый такты, ритмически точно такие же, как первые два, но гармонически обратные: сначала доминанта, а потом тоника. Кадансовый оборот завершается; из дома мы добрались до околицы и вернулись обратно; гармонический «ответ» на «вопрос» доминанты получен. Но с ритмической-то точки зрения воспроизведен «вопрос» первых двух тактов!

Значит, нужен новый «ответ». Он и дается следующими восемью тактами, находящимися сплошь в зоне тоники и отличающимися от предшествующих тем, что четверти представлены уже не стаккато, а залигованными – однозначно долгими, следовательно, окончательно опосредующими исходную ритмическую противоположность.

Правда, в этих восьми тактах обнаруживается новое логическое неравновесие, и сонатная форма (в своих внешних очертаниях – сплошные правила, сплошной учебник) развивается внутренней жизнью уникальной структурной идеи.

* * *

Жизнь внутренней структуры невозможна без нормативных конвенций формы. У Бетховена весь смысл оригинальной логики долгого-краткого, слитного-прерывистого состоит в том, что она является инобытием обыкновенного кадансового оборота. В этом качестве она внутренне оправдывает нормативную конвенцию и словно заново и впервые наделяет последнюю смыслом. Давным-давно известное, сказанное всеми, кто умеет говорить, обретает первосказанность и непересказуемость.

Словесные, литературные ассоциации в данном случае не сводятся к вспомогательным метафорам. Как раз ко времени автономной музыки, в которой внутренняя структура стала ценностной необходимостью, музыка покинула соседей по квадривиуму (арифметику, геометрию и астрономию) и внедрилась в тривиум (по соседству с грамматикой, риторикой, диалектикой). Музыка стала искусством речи. И даже ключом к нему⁴ .

Во всяком случае, шедевры поэзии и прозы сделаны вполне по-баховски или по-бетховенски; их «первосказанность» ухватывается взаимодействием структуры и формы.

* * *

Обратимся к четверостишию О. Мандельштама.

О, небо, небо, ты мне будешь сниться!

Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,

И день сгорел как белая страница:

Немного дыма и немного пепла.

Элегический пятистопный ямб напоминает о пушкинской элегии («Безумных лет угасшее веселье») или об элегии Боратынского («Болящий дух врачует песнопенье»). От элегии, еще Тредиаковским определенной как «стих плачевный и печальный», и мотив сожалений об ушедшем. Но для элегии стихотворение уж очень лаконично – всего четыре строки.

Строфическая форма – катрен с перекрестной рифмой – указывает на другой жанр: ямба-надписи, изречения. Его главные признаки – философская значительность темы, краткость, афористичность концовки (например, «Нам не дано предугадать...» Тютчева). От философской значительности в катрене Мандельштама есть разве что смутное ощущение весомости сказанного; идея краткости размывается сплошь слабыми окончаниями стихов (два из четырех как бы удлинены против правила); а афористичность – не столько из сферы мысли-обобщения, сколько видения. «Немного дыма и немного пепла» имеет признаки афористически сильной концовки, поскольку «дым и пепел» аналогичны устойчивым словосочетаниям, обозначающим тщету и бренность (ср. «пыль и прах»). Но в то же время «немного дыма и немного пепла» – больше зримый образ, чем мысль. Слово «немного» превращает «дым» и «пепел» в конкретные дым и пепел, видимые нами здесь и сейчас. Если это и надпись, то на полях сгоревшего дня-страницы; надпись, которая улетучилась дымом и пеплом куда-то вверх.

Собственно, стихотворение как раз «вверх» и адресовано. Обращение к «небу», да еще с эмфатическим восклицанием («О, небо»), да к тому же с усиливающим повторением («О, небо, небо»), обнаруживает признаки молитвы. Модель молитвы объясняет сплошь слабые окончания стихов (за счет которых катрен как бы перетекает за собственные границы). Отсутствие акцентов на последних слогах создает просительную-жалобную интонацию. Эти слабые заключительные доли, удлиняющие строки катрена, – как руки, протянутые в мольбе и размыкающие абрис человека в ту сторону, откуда он ждет помощи и утешения. Да и монотония, создаваемая одинаковыми окончаниями строк, свидетельствует о молитвенном заклинании (признак заклинания – повтор конструкции).

Элегия, свернувшаяся в надпись, надпись, воспарившая молитвой: жанр стихотворения текуч, подвижен. Обусловлен жанр-процесс метафорическим током четверостишия. Троп заключается в последовательном переносе

признаков «неба» (которому адресована молитва) через косвенно называемое зрение («небо... ослепло») на «день» (об утрате которого – элегические сожаления), а с «дня» – на «страницу» (на которой надлежит быть надписи).

Синонимия неба, зрения, дня, страницы имеет центр в «белом» – образе света, сияния, чистоты. Все существительные (кроме «дыма» и «пепла» из последнего стиха) принадлежат светлому ряду. Служебные глаголы («не может быть» и «будешь») примыкают к светлым существительным. Они созвучны главному светлому существительному «небо» («не может быть» – это «небо», рассеявшееся в пространстве четырех слогов; «будешь», идущее после «мне», – тоже «небо», раскрывающееся на стыке двух слов). Темные глаголы выстроены в ряд все большего омрачения. «Сниться» дает первую его степень (во сне глаза закрыты, они временно не видят света). «Ослепло» (глаза закрыты навсегда) – это полный внутренний мрак. «Сгорел» («день») – полное объективное, внешнее омрачение; уже не только способность воспринимать свет отказала, но и сам свет померк.

Две группы синонимов, образовавшиеся благодаря метафорическому переносу признаков – светлых и темных, отождествляют объективное и большое пространство-время («небо=день») с малым и субъективным, уместяющимся между глазами и белой (ее предстоит покрыть строками) страницей. День, оставшийся белой страницей – не давший стихотворения, «сгорает» вместе с целым космосом – «небом». Светлый универсум создается поэтическим видением. Мертвая космическая тьма есть отсутствие поэзии. Элегия – о дне, который не стал поэзией; надпись – о поэзии как источнике мира; молитва – вопреки их отсутствию и неосуществленности – к миру-поэзии.

Но это только верхний слой метафоры. Есть и глубинные. Как уже подчеркивалось, все существительные (кроме «дыма» и «пепла») светлые. Но существительные обозначают субъект действия, тогда как глаголы – действие. Темное оказывается активной ипостасью светлого. Недаром усиление помраченности от «сниться» через «ослепло» к «сгорел» разрешается не в абсолютную тьму, но в «дым», и такой, которого «немного»: в прозрачный призрак тьмы, в светлое явление мрака. И «пепел» – это тоже рассеянная тьма, горстка атомов сумеречности. Свет чреват тьмой, тьма – просветлением; на сгоревшей бумаге проступают строки, и ослепшие глаза зрячи. Ненаписанное стихотворение написано. Катрен Мандельштама есть написанное ненаписанное стихотворение. Недаром элегия сворачивается в сгорающую надпись, а та оживает в слове молитвы.

Если метафорическая структура, интерпретация которой приведена, аргументирует жанровое своеобразие мандельштамовского катрена, то чем аргументирована сама метафора? Какова ее связь с общеупотребительными нормами версификации? Как она их продолжает и превышает?

Обращение «О, небо» типично и для элегии, и для надписи, и для молитвы. Оно обычно не только в поэзии, но и в обыденной речи, слегка (почти неощутимо) приправленной стилевым позерством. Повторение слова

«небо» в первом полустишии спровоцировано инерцией элегического пятистопного ямба (без повторения перед нами был бы неэлегический четырехстопник). Все это – сплошные нормы. Однако поэтическая интуиция улавливает в «О, небо, небо» дремлющую новую закономерность: некий правильный повтор, и притом двоякий.

Во-первых, «не – не», продолженное в начале второго стиха в виде отрицательной частицы («Не может быть...») и устремленное к последнему стиху, к «Немного дыма и немного пепла». Звук «Н» в мягкой огласовке соединяет «небо» с его светлыми синонимами: «день» и «страница». Другой, темный, синонимический ряд сцеплен повтором звука «С» (в фонетической классификации наиболее далекого от мягкого «Н»): «сниться», «ослепло», «сгорел». В то же время «страница», с одной стороны, и «сниться», с другой стороны, соединяют в себе звуковые стержни обеих синонимических групп.

Во-вторых, в зачине «О, небо, небо» правильно чередуются широкий и узкий гласные звуки: О – Е – О – Е – О. Этот ряд повторяется в конце второго стиха: «сОвсЕм ОслЕплО». «Совсем ослепло», нанизанное на фонетический стержень «О, небо, небо», мотивирует метафорический перенос признака зрения на мир, с одной стороны, а с другой стороны, детерминирует слабое окончание второго стиха, а тем самым и всю монотонию женских концовок, которая превращает элегию в молитву. И, самое главное, «небо» (свет) и «ослепло» (тьма), приведенные к общей фонетической форме, превращаются в синонимы.

Но «небо» в катрене – не только Е – О, а еще и И: «тЫ мне будешь сниться... тЫ совсем ослепло». Из «ты», разделяющего полустишия в двух первых строках, звук И переходит в «снИться» и в «Не может бЫть», а затем и в «страницу», и в «дЫма», и в союз «И» («Немного дыма/ И немного пепла»). В «странице» узкий гласный И дополняется широким А: возникает пара, аналогичная паре Е – О из «небо». Второе полустишие третьей строки – «бЕлАЯ страница» – кульминация пары А – И, т.е. фонетического инобытия ключевого слова «нЕБО». В последней же строке Е – О и А – И сливаются. Фонема А в «пепла», благодаря рифме с «ослеплО», звучит как среднее между А и О. Фонема И из «дЫма», благодаря семантической близости этого слова к «пЕплу», теряет качества, которым противостояла Е. «Немного дыма и немного пепла» – фонетический синтез стихотворения, поистине *последняя* строка, идущая *по следам* всех прозвучавших слов.

Катрен является закольцованной пермутацией ряда гласных Е-О-И-А и пары связанных с ними согласных н, сн, с, с-н, нн: «нЕбО...снИтьсЯ», «сгОрел», «страница», «нЕмнОго дЫмА». Итог круга пермутаций: устранение функциональных противопоставлений. Фоническое движение к единству закрепляет

каждое слово на его месте, придавая всем слогам, цезурам, рифмам абсолютную обязательность. Обязательными, следовательно, становятся и общенормативные признаки стихотворения: элегический пятистопный ямб,

четверостишие с перекрестной рифмой. Обязательностью наделяется и «текучий» жанр, и странный катрен со сплошь женскими рифмами. Но само-то фонетическое движение, которое обуславливает неповторимый метафорический ход, а вместе с ним и заново рожденную систему версификационных норм, само-то это движение вытекает из рядовых обстоятельств жанра и техники (напомню: спровоцированное пятистопником повторение обращения к небу задает фоническую структуру стихотворения).

Четверостишие, наследующее Пушкину, Боратынскому, Тютчеву, оказывается абсолютно новым, рождающим заново и то, чему оно наследует. Готовые формы поэтической техники вновь изготовлены в структуре стихотворения Мандельштама. То, что было сказано поэтическими формами до него, оборачивается непредсказуемостью-первосказанностью. Слова наделяются первично весомым смыслом. В частности, и обращение-восклицание «о, небо» из тривиального шлама речи воскресает как ошеломляющее открытие. Взгляд, словно впервые обращенный вверх, впервые заставляет придумать и произнести это слово – «небо»; вымолвить его и еще повторить, удивляясь открытию неба и слова. Начало стихотворения обретает значимость начала мира, мысли и языка. Тем самым стихотворение о дыме и пепле, оставшихся после «ненаписанного» космоса, есть на самом деле онтологический оплот, крепость бытия. Элегическое томление по несостоявшемуся властно велит «да будет!».

Противоречие этих содержательных планов заставляет возвращаться к катрену вновь и вновь. Белая страница сгорает – но вот она, и она несет на себе стихотворение; а «дым» и «пепел» – это поэтическая твердь, осиянная «небом». Всего четыре стиха читаются как четырежды четыре и сорок сороков.

Каждое прочтение склоняется к одному из смысловых полюсов, и с каждым прочтением нарастает чувство недостаточности нашего понимания, и это чувство парадоксальным образом сопряжено с ощущением того, что понимаем мы все глубже. Мы входим в тайну – без того, чтобы разгадать, но с тем, чтобы быть в ней.

* * *

Пример из прозы: роман В. Набокова «Лолита».

Любовный треугольник, приперченный скандальной темой педофилии; психоаналитический китч (взрослые психологические проблемы выводятся из детских сексуальных впечатлений) и мелодраматический мотив раскаяния в тюремной камере; убийство из ревности и безвременная кончина любимой; жанр исповеди, когда героем повествования становится сам автор, иллюзорно-опасно приближаясь к читателю; педалирование этой опасности холодным аналитизмом эротической интроспекции – вот ингредиенты «Лолиты» Набокова, частью вынутые из супового набора дешевого чтива, частью принадлежащие к ходовым деликатесам декаданса.

Почему же на фоне всей этой «гнусности» (провокативное определение Набокова) заключительная фраза героя-повествователя о своей рукописи – «единственном бессмертии, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» не выпирает как кощунственная высокопарность, а рождает просветленное переживание, в которое органично вливаются все неудобосказуемые (и все-таки высказанные) подробности сюжета?

Набоков о «Лолите»: «роман с языком». Появление Лолиты в сюжете романа предвещает детское впечатление: оборванная любовь к Анабелле Ли. В Анабелле Ли герою-повествователю запомнился "пламенный язык" (ср. с языковым ощупыванием слогов имени Лолиты). «Роман с языком» вырастает из «романа» с языком.

Глубинный структурный сюжет романа – о том, как брeнная плоть увековечивается в тексте. Субъект, место, орудие и результат этого преобразования – язык.

Структура глубинного сюжета представлена именами героев. Имена в фонетическом отношении более или менее неизменны при переводе (в книге, пишущейся и публикуемой в России, удобнее анализировать авторский русскоязычный вариант романа).

В начале романа (первая главка) Набоков прямо указывает на связь имен и языка: «Лю-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та». «Ло-ли-та» – артикуляция, осязаемый путь языка. «Ло. Ли. Та» – структура имени.

«Три шажка вниз по нёбу», свернутые в имени Лолиты, являются структурным кодом романного сюжета.

Сюжет генерируют три персонажа: Гумберт Гумберт (в предисловии и концовке его имя сведено к инициалам ГГ.), Клэр Куильти (соответственно К.К.), Лолита (Лл).

Гумберт Гумберт – автор-повествователь, находящийся в наиболее активной позиции по отношению к двум другим героям, во всех смыслах первый персонаж. И в фонетических «шажках по нёбу» он занимает стартовую, глубинную позицию (Г – задненебная согласная).

Куильти, соперник Гумберта Гумберта – вторая вершина любовного треугольника и второй фонетический шаг из глубины вовне (К – средненебная согласная).

Наконец, Лолита становится третьим шагом по фонетической колее, свернутой в ее имени (Л – передненебная согласная).

Сюжет романа: ход изнутри наружу.

Глубоко внутри, у начала собственного сознания (и романного повествования) находится Гумберт. Оборванный первый эротический опыт (встреча с Анабеллой) предопределил его судьбу, встречу с Лолитой, расставание с ней и преобразование чувства, на нее направленного. Точно так же, как Лолита есть

продолжение и преодоление прерванной истории с Анабеллой, катартическая любовь Гумберта к Лолите, вышедшей замуж, взрослой, беременной, есть продолжение и преодоление любви к оборвавшей с ним

связь Лолите-нимфетке.

Серединный поворот сюжета: Куильти. Его предвещает множество «К»: Мак-Ку познакомивший Гумберта с матерью Лолиты, лагерь Кувшинка, или просто Ку в котором Лолита получила первый урок разврата, автомобильные номера КУ 6969, КУКУ 9933 в книгах постоянных дворов, где ночевали Гумберт и Лолита... Роль Куильти состоит в том, чтобы оборвать связь Гумберта и Лолиты и тем самым предопределить высокое преобразование чувственной страсти Гумберта. Влияние «К» из имени Куильти простирается на «постгумбертовскую» биографию Лолиты: город, где она, уже замужем и беременная, ожидает помощи от «папочки», называется Коулмонт.

Финал романа: преобразование Лолиты (нимфетка становится мадонной), ведущее к убийству Гумбертом Куильти (он отнял прежнюю Лолиту) и к духовному очищению самого Гумберта.

Действие романа идет от «Г» через «К» к «Л», а итожится обратным преобразованием персонажей: Лолита беременна, Куильти убит, Гумберт верит в бессмертие любви (прежде его любовные чувства заканчивались в момент превращения девочки-подростка во взрослую женщину).

В глубинном начале романного сюжета – «Г» (Гумберт Гумберт). А «снаружи», во внутрисюжетных и засюжетных финалах историй персонажей находится смерть.

В артикуляции имени «Ло-Ли-Та» ее символизирует финальное «толкание о зубы»: согласный Т. Все герои с именами, в конце которых находится это артикуляционное преткновение, умирают. Куильти – в пределах сюжета, прописанного Гумбертом; Лолита и Гумберт – в примечаниях к роману от имени издателя. Т – неодолимый шлагбаум на выходе героев из «полости языка», в затекстовую, зароманную жизнь.

Вступив с Гумбертом в брак и незадолго до того, как умереть, мать Лолиты Шарлотта «выдыхает» неидентифицируемое имя «Уоттерпруф» (Набоков считал этот момент на озере близ лагеря Ку, в котором находилась Лолита, одним из «нервных центров» романа). «УоТТерпруф,» с двойными «У», «Т», «Р», – анаграмма ГумберТа ГумберТа. А также аббревиатура имен множества персонажей-ограничителей Гумберта, вынуждающих его к губительной психологической стратегии: доктора Купера (помеха из «Анабеллиных» главок), миссис ПраТТ (еще один персонаж-помеха, но уже на «Лолитином» участке повествования), Чарли (первый развратитель Лолиты), самой ШарлоТ-Ты (и она ведь – персонаж-помеха), Ричарда Скиллера (муж Лолиты, тоже помеха), а также Валерии и Риты («неудачных» предшественниц, мучительно недостаточных субститутов Лолиты). Шарлотта, первая жертва Гумберта, выдохом имени «Уоттерпруф» говорит о Гумберте главное (а именно, с какими обстоятельствами связана его сюжетная «ТТ»-роль).

Преткновению о зубы («Т») противостоит просачивание через зубы («С»). В «Анабеллиных» главках выделяется госпожа Ли, урожденная Ванесса ван Несс. Ее имя – эквивалент имени Гумберт Гумберт (та же тавтология

личного и фамильного). И не случайно: Ванесса ван Несс делает Гумберта Гумбертом. Ведь если бы не ее окрик, прервавший сближение с Анабеллой, образ женщины-подростка не повис бы над Гумбертом психологическим проклятьем, тайной биографией, принятой и преодоленной судьбой. Приискивая имя главного героя, Набоков планировал его сходство с именем урожденной Ванессы ван Несс. Писатель, в частности, останавливался на дубле Месмер Месмер (сгущенное среднее между Ванессой и Гумбертом). Вероятно, важен был и «месмеризм» – восходящая к врачу-шарлатану Ф. Месмеру мода на гипнотические манипуляции с животным магнетизмом. Но удвоенное «С» было отвергнуто, сколь ни был соблазнителен мотив животного магнетизма в истории о герое, отравленном непреодолимой чувственной страстью. Для имени героя – причины смерти остальных ключевых персонажей «С», умеющее просочиться за артикуляционную преграду, не годилось.

Ванесса ван Несс означает зрелую женственность, ненавистную Гумберту. В качестве госпожи **Ли**, матери Анабеллы, она – то же что Шарлотта, мать **Лолиты**. В качестве Ванессы ван Несс она предвещает «взрослое» «С» в имени Лолиты – Долорес. Когда Лолита выходит замуж, она становится Долорес Скиллер, мисс ис Скиллер и живет в Серой Звезде; по-английски Грей Стар; этот поселок Набоков в одном из послесловий называл «столицей романа»: «Т» в этом именовательном ряду вообще нет. Но появляется ГумберТ, захватывает Долорес Скиллер притяжением памяти о Лолите (ср. цитату из первой главки: «Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в *моих* объятых она всегда была: Лолита»), и героиня умирает. До Лолиты в губительных «Т-объятиях» побывала Шарлотта, мать Долорес, и – умерла, передав эстафету Гумбертова «Т» дочери. Дочь Шарлотты, ее продолжение, умирает родами, разрешившись к тому же мертвой девочкой, т.е. умирает окончательнее, чем Шарлотта, не оставив после себя продолжения. Губительное Гумбертово «Т» оказывается сильнее, чем биографически-перспективное «С», вносимое в роман Ванессой ван Несс. Но то же самое «Т» удерживает Лолиту в тексте, дает ее оборванной биографии статус экзистенциального литературного символа.

Гумбертово подчеркнутое «Т» (ГумберТ ГумберТ) – это не только смерть; это еще и литература.

Гумберт Гумберт, собственно, не имя, а литературный псевдоним (см. Предисловие). Гумберт пишет под псевдонимом о себе, укрывшемся за псевдонимом. Его «Я» удваивается повторением имени, поскольку должно ускользнуть в слитости персонажного и авторского. У ГумберТа-персонажа и ГумберТа-автора есть затекстовый литературный двойник, тоже носитель «Т»: Элиот. «Я сочинял пародии на Элиота», – вспоминает повествователь о своих литературных занятиях. Имя Элиота, автора «Бесплодной земли» и «Полых людей», постоянно повторяется. ГумберТ ГумберТ – это ГумберТ Элиот.

ЭлиоТ – анаграмма ЛолиТы. ЭлиоТ – то в ЛолиТе и ГумберТе, что превращает Долорес Гейз в ЛолиТу, а ГумберТа в лиТер атора, что делает из житейского «романа» с языком – литературный «роман с языком», из языка-плоти язык-текст.

В пределах текста у Гумбер Та-ЭлиоТа есть еще один автор-двойник, опять-таки «Т-персонаж»: Клэр КуильТи. А у Клэр а КуильТи есть свой затекстовый литературный alter ego – МеТерлинк, предмет льстивого самосравнения. МеТерлинк, ЭлиоТ, ГумберТ, КуильТи – все они литераторы, внутри романа и/ или за его пределами. М еТерлинк замыкает анаграмматический круг персонажей-авторов-литераторов, вводя не повторяющееся в других именах гуМбертово «М». «М» – это сомкнутые губы, последний, запасной артикуляционный барьер, на тот случай, если для безвыходной замкнутости языка имен внутри литературного текста мало «претыкающегося о зубы» «Т». Метерлинк к тому же литературно освящает сюжетный треугольник романа общим для Гумберта, Клэра Куильти и Долорес «Р». Автор драм – анаграмма драмы.

МеТерлинк и Клэр КуильТи вместе с ЭлиоТом и ГуМберТом созидают судьбу Долорес-ЛолиТы, «пишут» ее, превращают в лиТературу.

ЛолиТа – текст («единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита») учетверенного автора, автора, располагающего надежным резервом бессмертия.

Героиня «была Ло, просто Ло <...> Она была Лола...». Внетекстовая артикуляция, как «ла-ла» в песенке без слов. Имя Автора, символизирующего авторов вообще, Гумберт – Гумберт: тоже «ла-ла», но с золотым библиофильским обрезом, для долгого бережного хранения, созвучное всему вообще письменно-гуманитарному (например, философу и филологу Гумбольдту).

«Низкая» и «высокая» артикуляции сюжетно соединяются в финале романа, когда Гумберт в любви к уже взрослой Лолите преодолевает нимфеточное наваждение, которое началось ощущением «пламенного языка». Язык-плоть преобразуется в язык-дух.

Этическая скандальность повествования потому-то и на месте в романе Набокова, что создает самую напряженную и вместе с тем короткую дистанцию между чувственным человеком и человеком текста, как в священно-книжной древности, одухотворявшей плоть «ятием» письмёнб .

* * *

Внутренняя структура есть до тех пор, пока сохраняются конвенции внешней формы. Общепринятые формы существуют постольку, поскольку у искусства есть прикладные функции (а они есть и у романа Набокова, который был подан публике как «горячительное» чтение). Когда прикладных функций нет, может сохраняться память о них, превратившаяся в культурный знак. С этим связано значение жанровых норм в свободной поэтической лирике.

Литературе легче, чем музыке. Помимо жанровых норм или памяти о них

в ней действует язык, который понятен и сам по себе, за ее границами. В музыке же память о жанровых нормах – последний оплот понятности. Если невозможна заведомая понятность, значит, нужно принуждение к пониманию или технология достижения признания поверх и в обход понимания.

Поэтому на рубеже XVIII–XIX веков в композиторской музыке возникла особая ситуация, другим искусствам неведомая. Всегда существовавшая при храме, при войске, при театре, при застолье, при церемонии и т.д., она вдруг оказалась «ни при чем» – наедине с концертным залом, который словно специально и возник, чтобы сделать ее «никчемной» и этим заставить агрессивно самоутверждаться.

Стихи или прозу – не хочешь, не читай. В театре что ни ставь, все равно будет зрелище, хотя бы за счет перемены декораций. То же самое – с кино, но в кинотеатре можно еще есть поп-корн, пить кока-колу и целоваться. В галерее или музее посетитель волен ходить, на одно долго смотреть, на другое взглянуть мельком, на третье закрыть глаза. Человек же, попавший в академический концертный зал, вынужден слушать, и притом сидеть тихо и неподвижно, даже если ему нестерпимо скучно. Единственный выход для него – задремать, то есть временно умереть.

Музыка получила свободу и власть. А с ними – историю (которая, в трактовке философов Нового времени, выступает прежде всего как свобода от природы/власть над природой). А с историей связаны большие проблемы в части как формы, так и структуры.

1 . Цитируются «Лекции по музыкальной поэтике» (1939). См.: *Стравинский И.Ф.* Статьи и материалы. М. 1973. С. 29.

2 . Один из образцовых учебников прошлого века (вариациями на который были многие позднейшие руководства по композиции) создан бетховенианцем Адольфом Бернгардтом Марксом, 1795–1866. См.: *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. 1–4. Lpz., 1837-1847.

3 . Они немногочисленны. На русском языке вышел всего один: перевод впервые изданной в 1962 году книги чешского композитора Цтирада Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (М., 1976). Инициаторы и редакторы издания Ю.Н. Холопов и Ю.Н. Рагс испытали прилив чувств со стороны идеологического отдела ЦК КПСС, куда учебник отнес известный музыковед в штатском и (особо) доброхот современной музыки Б.М. Ярустовский.

Недавно на русском языке появился образцовый музыковедческий труд, отчасти выполняющий функции учебника современной композиции: *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.

4 . В «Работах по поэтике выразительности» (М., 1996) А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов, по собственному их признанию (с. 11 и др.), используют некоторые ключевые представления из анализа музыкальных произведений. Соавторам-филологам это было с руки: отчим А.К. Жолковского – крупный музыковед Л.А. Мазель (1907–2000). Другие исследователи словесности не

в столь выгодном положении. Хотя музыка и сама часто верит в литературоцентризм, музыкацентризм – выгодная позиция для литературоведа. Слово и музыка способны объяснить друг друга.

5 . С.С. Аверинцев в «Поэтике ранневизантийской литературы» (М., 1997) приводит примеры чувственно-орального переживания текста. «...древнееврейский певец, современник эллинских аэдов <...> описывает свой восторг, свое вдохновение <...> и ему приходит на ум сравнение: "Язык мой – тростник проворного писца!" Язык, проворно бегающий во рту, уподоблен каламу, проворно бегающему по свитку» (с. 197); В «Книге пророка Иезекииля» посвящаемому в пророки показан свиток, «исписанный с лицевой и оборотной стороны», и ему велено *пожрать* этот свиток. «Сын человеческий! Накорми чрево свое и наполни утробу свою сим свитком, который я даю тебе!». Поразительна чувственная конкретность этого образа, – подчеркивает С.С. Аверинцев (с. 198).

СЛУЧАИ со структурами

В паре с Татьяной Кюрегян (ныне доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки) сдавали мы зачет по Жоржу Бизе. Как-то нас не хватило на многочисленные оперы этого замечательного композитора и к благожелательно дотошному профессору мы пришли с вьевшейся в уши «Кармен» и ни грамма больше. Экзаменатор раскрыл перед нами партитуру. Название сочинения осталось на титульном листе; первая тема ни о чем нам не говорила. По оркестровому составу можно было понять, что оперное действие происходит не то на юге, не то на востоке, но у Бизе несколько ориентальных сюжетов. В ужасе мы уцепились глазами за встречавшийся чуть не в каждом такте интервал секунды (самый рядовой интервал, без которого не обходится ни одна мелодия и ни один аккомпанирующий голос). «Главная тема опирается на интервал секунды», – начала одна из нас. «Он является образно-конструктивной основой характеристик основных героев оперы», – подхватила другая, лихорадочно, но с видом академического спокойствия переворачивая страницу. Показались вокальные строчки, и стало хоть ясно, как эти основные герои называются... С наглым вдохновением мы пролистали всю партитуру, на каждой странице тыкая в интервал секунды и сопровождая тыканье такими словами, как «метаморфозы», «последовательное развитие», «арочные переключки» и т.д. Получив пятерки и похвалы аналитической вдумчивости, из аудитории мы вышли с нездоровым весельем ворюшек, ловко стащивших имущество детского дома...

* * *

На уроках у Ф.М. Гершковича игрались медленные части сонат Бетховена. Гершкович страстно подвывал фортепиано, громче в моменты модуляции и тише, как двигатель на холостом ходу, на гармонически «ровных» местах. Вдруг останавливал игру: «Эта пауза!!! Что она

уравновешивает???)». Воцарялось напряженное молчание – пауза, уравновешивающая мою игру и его произвольный вокал. Я озадаченно искала в проигранном куске что-нибудь, что можно логически соотносить с «этой паузой». Филипп Моисеевич перелистывал нотные страницы на многие такты вперед, находил в некой ключевой модуляции некую ключевую длительность и с проповедническим страдальчеством вскрикивал: «Вот!!!» Потом – подробнейшее прослеживание, как сложилось уникально дальнобойное равновесие. Между «Эта пауза!!!» и «Вот!!!» располагался настоящий структурный подвиг. Вновь играя проанализированное, мне уже и самой хотелось страстно подвывать неукротимой воле музыкальной мысли.

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Музыкальные формы и образы движения

Музыка занята временем. Время – ее материал и ее цель. И ее главная тема.

Музыкальное произведение может называться «Грёзы» (Р. Шуман, фортепианный цикл «Детские сцены»). Настроение дремотной мечтательности, образы грезящего сознания – его тема. Но это – не вся тема, и даже не главная тема, а тема постольку-поскольку. Настоящая тема – некоторый образ времени, сюжетной конкретизацией которого являются запрограммированные названием опуса мечтательные грезы.

Это как у Льюиса Кэрролла («Алиса в Зазеркалье», перевод Вл. Орла): «А название этой песни... Оно называется "Нельзя ли павиана...". – Вот как? Неужто так называется песня? <...> – Да нет! Вы не понимаете! <...>: Это ее название так называется. А сама она называется "Однажды лысому ежу...". – Ага. Значит, я должна была сказать: "Это и есть название песни?" – исправилась Алиса. – Да нет же, это она так называется. А НАЗВАНИЕ песни – "За дикого кота". Но это только название. – Так какая же это песня? – спросила совершенно ошарашенная Алиса. – К этому я и перехожу, – сказал Рыцарь. – Это песня – "Старик, упавший с каланчи"».

Конкретные программные, сюжетные, образные, жанровые и проч. содержания музыки – это всего лишь «называния названий», «названия названий». А «сама песня» – артикуляция времени.

В искусствах, располагающихся в реальном времени зрелища, действия, произнесения, прослеживаются те же способы формования времени, что и в музыке.

Ниже принципы музыкальных форм и соответствующие образы движения иллюстрируются в том числе примерами из поэтических текстов. Последние выполняют роль переводов с музыкального на общепонятный. (Вообще же, как при любой мелодии обнаруживается «нулевой» текст / , так на дне каждого жестко организованного словесного текста дремлет «нулевая» мелодия.)

* * *

Способов музыкальной обработки времени не так уж много:

Способов музыкальной обработки времени не так уж много: *повторение-, прибавление-, варьирование; развертывание-, развитие.* Они родственны между собой.

Прибавление есть не что иное, как проекция логики повторения («первое» становится «вторым» за счет прибавления единицы).

Варьирование – это повторение с прибавлениями и изменениями.

Развертывание есть варьирование с цепными смежными аддациями.

Развитие состоит в варьировании с прибавлениями и изменениями, которые сцеплены между собой причинно-следственными связями и потому необратимы.

Повторение, прибавление, варьирование, развертывание обнаруживаются всегда и всюду, когда и где практикуется музыка. Всегда и всюду звучит статичное время, в котором нет резких качественных изменений.

Развитие (варьирование с последовательными и необратимыми качественными изменениями) и стоящая за ним скрыто телеологичная динамика представляют скорее исключение, чем правило. Идее развития подчинены только крупные формы европейской композиции XVIII–XX веков, находящиеся в зоне притяжения классической симфонии. За симфоническим развитием стоит время драмы, романа воспитания и исторического становления. Драматическое личностно-историческое время имело в музыке блестящую, но краткую судьбу.

В авангардизме идея развития пережила коллапс. Додекафония и сериализм сделали ставку на одну из составных развития: *необходимость* изменений (все качественные трансформации выводятся из структуры исходной темы). Этот логический момент субстантивировался (все звуки, длительности, оттенки громкости, тембровые сочетания и т.д. даны в исходной серии; никаких добавлений к серии быть не должно). В итоге оказалось, что возможные трансформации серии равно необходимы, а значит, могут следовать друг за другом в любом *порядке*. *Необратимость* процесса была вытеснена необходимостью каждой его фазы. Развитие превратилось в комбинаторику элементов неизменного множества, т.е. в повторение.

В позднейших композиторских техниках цель развития уже не преследуется. Мощные волны статики поглотили героическую, но хрупкую идею прогресса.

* * *

В сущности, ничего, кроме *повторения*, в музыке нет. Но мир повторений отнюдь не монотонен. Возможны повторения: простое, простое с транспозицией, периодичное, с аддацией, комбинаторное.

«Во поле береза стояла. Во поле кудрявая стояла. Люли-люли, стояла.

Люли-люли, стояла » (свадебная песня; схема мелодии: аа – а'а – а»а – а»а) – пример простого повторения и в музыке, и в поэтическом тексте. В музыке повтор мелодических фигур очерчивает насквозь обозримый звуковой плацдарм, на котором живет слух. Музыка «огораживает» и «возделывает» место слухового обитания, укореняет себя в нем.

Примеры повторения с транспозицией (перемещением повторяемого паттерна по звукорядной шкале) обнаружим в любой симфонии Чайковского. «Свое», обжитое «место» (у Чайковского это уже не натуральная родная почва, а психологическая самотождественность) как бы дрейфует к высоте кульминации или к глубине успокоения; капсула «Я», в которой замкнуто человеческое бытие, вздымается волной судьбы или скатывается в небытие.

А вот пример повтора с транспозицией из поэтического текста: *«сикось-накось, выкрась-выбрось, Сивцев Вражек, иван-чай, Львов-Хабаровск, Кушка-Выборг...»* (Тимур Кибиров. Послание Льву Рубинштейну). И тут подразумевается «свое место» (место, очерчивающее «Я»), которое, однако, имеет свойство катастрофической незакрепленности: несется в некоем слепом вихре равнозначности до самых до Кушки и Выборга.

Периодичное повторение в музыке образует песню; в поэзии на нем держится строфика рифмованных стихов.

Песня (обычные схемы: аа-bb... ab-ab....) время сразу и открывает и закрывает: описывает непрестанное круговое движение. Время в песне циклично и бесконечно.

В современных безрифменных текстах функцию периодичного повтора берут на себя регулярные чередования концептов:

«40. Сил больше нету никаких! 41. Какая рифма к слову "пять"? 42. Упрямый как не знаю что. 43. Шесть букв. Кончается на "П"» (Лев Рубинштейн. «Появление героя»). Фрагмент представляет собой периодичное повторение по схеме ab-ab, где повторяемое «а» – мотив эмоциональной характеристики, а повторяемое «b» – мотив цифр.

Перебегающее повторение концептов часто встречается в старой виршевой поэзии:

«Во славном было городе Вифлееме, / Во той стране было иудейской. / На востоке звезда возсияла – / Народился Спаситель, Царь Небесный» (рождественский стих из «Голубиной книги»). Схема формы: аа-bb. Повторяемый мотив «а» связан с концептом «где» (*«Во славном городе... Во той стране... »*); повторяемый мотив «b» – с концептом «что/кто» (*«звезда возсияла... народился Спаситель»*).

И в музыке бывает периодичное повторение не просто мелодико-ритмических рисунков (песенных тем), но и «концептов». Простой пример: регулярное чередование оркестровых и хоровых тем в циклах духовных кантат Баха. Оркестр – механические инструменты; хор – живые голоса; в духовных кантатах то и другое есть символические концепты, а не только краски звучания.

Периодичное повторение концептов дает эффект раскачивания с нарастающей амплитудой, укрупняющей смысл: одно-другое-одно-другое-одно !-другое !.. Движение совершается в границах духовной остойчивости и состоит в ее обнаружении.

Периодичное повторение с аддицией

Периодичное повторение с аддицией типично в средневековых европейских духовных песнях (схема: ab-ab-с...). В этих песнях брезжит эсхатологический итог и финальное преобразование; поэтому инерция периодичного повтора сбивается, и цикличность вытягивается в финальную прямую.

Литературный пример: *«Вот бутылка с водкой, так называемый спиритуоз. А рядом вы видите Николая Ивановича Серпухова. Вот из бутылки поднимаются спиритуозные пары. Поглядите, как дышит носом Николай Иванович Серпухов <...> Видно, что ему это очень приятно, и главным образом потому, что спиритуоз. Но обратите внимание на то, что за спиной Николая Ивановича Серпухова нет ничего <...> совсем ничего нет, даже воздуха нет. Хотите верьте, хотите не верьте, но за спиной Николая Ивановича нет даже безвоздушного пространства, или, как говорится, мирового эфира. Откровенно говоря, ничего нет».* (Даниил Хармс. О явлениях и существованиях. № 2). Здесь повторяемое «а» – «спиритуоз», который имеется в наличии: «*вот бутылка с водкой... вот из бутылки...*»; повторяемое «b» – «*Николай Иванович Серпухов*», который тоже имеется в наличии («*вы видите Николая Ивановича... Видно , что ему...*»); а прибавляемое «с» – то, чего нет, «*ничего*», полное отсутствие («*нет даже безвоздушного пространства* »). Элемент «с» контрастен элементам «а» и «b» (наличие чего-то/отсутствие чего бы то ни было), но при этом смежен элементу «b» (через «*спину* Николая Ивановича», которая есть, но за которой «ничего нет»). Движение ведет от конкретного локального наличия к всеобщему тотальному отсутствию. Если снять хармсовскую подмену отсутствием наличия, то этот тип движения дает эсхатологический образ окончательной полноты бытия. У Хармса полнотой и окончательностью наделено ничто. Поэтому повтор не добавляет, а убавляет, не расширяет, а сужает.

Комбинаторное повторение

Комбинаторное повторение в музыке представлено наигрышами фольклорных инструменталистов (например, на пастушеском рожке, на гармошке), древними культовыми распевками (состоящими в комбинаторике ограниченного набора попевок), а также вездесущей в европейской композиции формой рондо.

В поэзии рондо – принадлежность Средних веков. Но принцип периодичной комбинаторики находим и за их пределами:

«Бездельем мы как делом занимаемся / И делом как бездельем забавляемся» (греческий поэт V–IV вв. до н.э. Агафон; перевод С.С. Аверинцева).

« –Как хорошо! Но как трудно! – говорит Человек, успешно берясь за работу. –Как трудно! Но как хорошо! – говорит Человек, успешно окончив работу» (Михаил Малишевский «Работа и труд»).

Приведенные тексты представляют собой перебор комбинаций заданных элементов: *безделье/дело, занимаемся/забавляемся; хорошо/трудно, начало/конец, человек/работа*. Комбинаторные перестановки нацелены на фрагментацию времени, позволяющую ему стать обратимым.

Повторение разомкнуто в продолжение, но вместе с тем в любой момент готово замкнуться – ведь каждый повторяемый элемент образует симметрию предыдущему. За двойственностью повторения кроются певческое дыхание и танцевальное движение. Дыхание не должно останавливаться, ведь с ним остановится и сама жизнь. Но танец можно и даже нужно остановить; бесконечная присядка хоть кого измотает. Повторение – всегда на границе между окончательностью и бесконечностью; с этим и связана непосредственно переживаемая метафизическая глубина музыкальной статики.

* * *

Традиционное сознание тщательно оберегает глубинную связь повторения и *прибавления*. В традиционных культурах прибавляется только смежное.

В протестантском хорале фразы Abgesang'a – другие, чем в куплете, но куплету никогда не контрастируют. На плавном примыкании работает принцип тавтологической кумуляции, хорошо известный по фольклорным текстам, но и вполне современный:

«Однажды Орлов объелся толченым орехом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам. А Михайлов перестал причесываться и заболел паршой. А Круглое нарисовал даму с кнутом в руках и сошел с ума. А Перекрестов получил телеграфом четыреста рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы» (Даниил Хармс. Случай. № 2). В этом примере прибавление по смежности начинается с «бабушки Спиридонова», которая тому, чтобы умереть (как все предшествующие персонажи), предпочла мягкий субститут кончины – «спилась и пошла по дорогам». Получение Перекрестовым 400 рублей и его выталкивание со службы, в свою очередь, представляет смежное пьянству удовольствие и смежное с бездомностью отсутствие заработка. Присоединяя аккуратные добавки смежного к повтору мотива «смерть», поэт рисует время пребывания с «хвостом» движения, который рассеивается (подобно хвосту кометы) в пространстве состоявшегося (центрированного ядром кометы) ужаса, при этом и «ядро» свершившихся смертей, и «хвост»

смежных событий на самом деле неподвижны, но (парадокс!) в разной степени.

В музыкальной композиции XX века под влиянием киномонтажа и эклектичной бытовой аудиоатмосферы используется

сплошная контрастная аддиция:

сплошная контрастная аддиция: составление формы из разнородных эпизодов (полистилистика в Симфонии Лучано Берио, 1969, в Первой симфонии Альфреда Шнитке, 1972, и в его же *Concerti grossi*, кантате «История доктора Иоганна Фауста», 1983; в музыке для радиоприемников «Kurzwellen», 1968, Карлхайнца Штокхаузена).

Литературный аналог подобных форм: «1. Итак. 2. Вьющееся растение. 3. Старинная монета. 4. Глубоководная рыба. 5. Японский остров. 6. Породиская лошадь. <...> 15. Одна из основных причин нереализованности большинства начинаний <...> 26. Насекомое, бьющееся о стекло <...> 33. Степень приближения к чему-то <...> 46. Крыло птицы <...> 53. Номер 5...» (Лев Рубинштейн. Другое имя).

Аддиция в приведенном поэтическом примере предельно постепенна: контраст концептов смягчается повтором грамматических структур, или, напротив, контраст грамматических структур смягчается близостью концептов. Различие между музыкальными полистилистическими коллажами у Шнитке или Берио и каталогами разного у Рубинштейна состоит в драматичности/адраматичности фрагментации процесса. Берио или Шнитке болезненно переживают (и призывают к тому слушателей) «рваный» характер времени, – за кадром маячит поверженный императив целеустремленного развития. Рубинштейн спокойно взирает на разрывы и зияния времени, от которых безначально-бесконечно-безвекторному потоку имеющейся вокруг речи (а в него «включается» автор) ни жарко ни холодно.

Возможна

инверсия аддиции:

инверсия аддиции: последовательное убавление. Пример: исчерпание эпизодов «бешенства-ярости-ужаса» в симфониях и сонатах Бориса Тищенко (род. в 1939 г.). Напластование прогрессий ритма и темпа в разных голосах разряжается

несинхронным замедлением темпов: густое время отчаяния «расползается», обнажая тихую прозрачную статику.

Аналоги такого политемпового убавления можно отыскать в драме. В финале комедии А.Н. Островского «Лес» реплики Несчастливцева вначале короче, чем у других персонажей, забавляющихся и гнушающихся им; затем становятся все длиннее, тогда как у остальных укорачиваются (они ждут, когда он и Счастливцев уйдут, поэтому раздраженно кратки);

Несчастливцев же длит свое представление уже для самого себя. На его обращенных к слуге и к спутнику заключительных фразах, произносимых в углу сцены (ремарка автора), время оставшихся в центре сцены персонажей застывает нетерпением, которое лишилось повода, и в этой тягостной позиции останавливается. Время же Несчастливцева исчезает в ином темпе: уходит вместе с ним за кулисы.

* * *

Точно так же, как о повторении, о *вариациях* можно сказать, что ими исчерпывается музыка. Повторение и в самых простых случаях не бывает буквально-точным, даже если таковое имеется в виду². Как говаривал Арнольд Шенберг, «музыка – это всегда повторение. Но не такое: "я – идиот, я – идиот, я – идиот"» (такое, впрочем, по нечаянности тоже бывает, ср. популярную песенку: «Я морячка, ты моряк, Я рыбачка, ты рыба»). Если же нужен образ клинического идиотизма жизни, только тогда в права вступает целеустремленно-точное повторение, как у Хармса в «Математике и Андрее Семеновиче»: *«Математик (вынимая из головы шар): Я вынул из головы шар. Я вынул из головы шар. Я вынул из головы шар. Я вынул из головы шар. Андрей Семенович: Положи его обратно. Положи его обратно. Положи его обратно. Положи его обратно.»*

Варьироваться могут как элементы, так и целые формы и авторские произведения (например, оркестровая «Кармен-сюита» Р. Щедрина есть вариация на оперу Бизе).

Поэтические вариации могут разворачиваться в микромасштабе:

«И я свирЕЛ в свою свирЕЛЬ, И мир хотЕЛ в свою хотЕЛЬ» (Велимир Хлебников). Варьируются слова (свирел-свирель, хотел-хотель) и фонетические мотивы: зияния гласных (и-я, о-ю), огласовки согласных (л, ль); все это – при стержневом повторении фонетического стержня «ир». Вокруг «ир» время прозрачно, невесомо и неустанно кружит, как маленький речной круговорот.

Круговорот расширяющейся и угрожающей затянуть на дно временной воронки находим в цитатных вариациях: *«Мама, я Ленина люблю! Мама, я за Ленина пойду! Ленин – он весны цветенье, зори новых поколений – и за это я его люблю! <...> За фабричную заставой жил парнишка он кудрявый – и за это я его люблю! <..> Ленин – гордость и краса, все четыре колеса! – и за это я его люблю! <...> Ленин – бездна, звезд полна...»* (Тимур Кибиров. Песня о Ленине).

Варьирование может давать выраженную аддицию и заметные изменения (характерно для виртуозной музыки, в частности, например, джазовой импровизации), а может проявляться в микродеталях, едва заметных нюансах (таково варьирование попевок в литургическом пении, которое артикулирует время наполненного смыслом пребывания). Пример из Хлебникова ближе ко второму, пример из Кибирова – к первому.

* * *

Развертывание либо отталкивается от краткой интонационной формулы, с которой начинается процесс (так строятся, например, темы фуг И.С. Баха), либо ориентируется на структуру, постепенно «проступающую», как фотоизображение на проявляемой пленке.

Исполнение, например, индийской раги, предполагает, что и импровизатор, и слушатели хранят в памяти определенную «рагу» (т.е. мелодию-модель), звуковой состав, очертания и внутренние связи которой с той или иной постепенностью и предусмотренной неожиданностью проявляются в ходе исполнения. В непредвидимости конкретных деталей процесса проявления модели состоит художественная интрига. Время задано как неподвижная целостность; движение состоит в непредсказуемом постижении целостного времени.

Пример смысловой инверсии времени проявления (вместо изображения постепенно проявляется пустота): *«Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить»* * (Даниил Хармс. Случай № 1).

В музыке развертывание (а с ним и время проявления) может иметь любую продолжительность, вплоть до идеального Всегда. В случае известной коллективному слуху закадровой модели процесс развертывания имеет право завершиться тогда, когда модель проявилась целиком (впрочем, полное проявление модели не мешает заново «пройтись» по ее элементам, взяв их в ином порядке, с иными акцентами). Если модель не является достоянием коллективного слуха, а взята из забытого архива или придумана автором, то на чем бы развертывание ни закончилось, подразумевается, что модель проявилась целиком (в то же время возникает вопрос: «а целиком ли?», и за пьесой молчаливо выстраивается таинственное продолжение). Развертывание дает образ долгого, большого (поскольку медленного, постепенного и очень плавного, связного) времени, даже когда формат произведения лаконичен (как в некоторых небольших фугах Баха).

В композиции после 1960-х годов все более распространены так называемые неомодальные формы (от модуса – звукоряда; имеется в виду музыка мелодической, горизонтальной природы): разновидность развертывания «закадровой» модели. В них реализуется техника мягких аддиций и вариационных трансформаций, постепенно раскрывающих заданную структуру. При этом могут возникать ярчайшие кульминации: предельные укрупнения деталей, притом без утраты общего плана (в видеоэстетике, из которой позаимствованы понятия «укрупнение» и «общий план», это невозможно).

Так укрупняет звук «до» первое сочинение в технике минимализма – знаменитое «In C», 1964, Терри Райли (род. в 1931 г.). В объемном (более часа) цикле Владимира Мартынова (род. в 1946 г.) для вокального и

инструментального ансамблей на тексты Хлебникова «Ночь в Галиции» (1996) постепенно проступают и укрупняются не одни лишь тоны, составляющие исходный модальный звукоряд, но и все возможные в рамках этого звукоряда мелодические фигуры и созвучия.

«Случай № 1» Даниила Хармса (с постепенно исчезающим рыжим человеком) – поэтическая неомодальность. Проявляемый в тексте «звукоряд» есть структура из степеней отсутствия. Звукоряд этот озвучен в последнем предложении «Уж лучше мы не будем о нем больше говорить». Опорным тоном этой словесной гаммы является отрицательная частица «не»; другие слова проецируют ее притяжение в пространство действия («лучше не», «не будем», «не будем больше», «не будем больше говорить»).

* * *

Вотчина *развития* – сонатно-симфоническая форма. Симфонический процесс состоит в изложении и последующем дроблении двух противоположных тем (как правило, героической и лирической; их называют главной и побочной; в старых учебниках композиции они иногда характеризуются как «мужская» и «женская»). Если пользоваться словесно-интонационными аналогиями, то схема симфонии (и цикла в целом, и его модели – первой части) такова: «Да! Нет! – Да? Нет? – Да! Или... – Нет! Или... – Да? – Нет? – Нет-нет-нет! Никогда!!! – А может быть, да? – Да нет... Н-да... нет, да! Конечно, да! – Никаких «нет»! – Да-да-да! Да!! Да!!!». Развернутый литературный эквивалент этой схемы привести невозможно; пришлось бы здесь выписать, например, из романа Л.Н. Толстого все эпизоды, связанные с Андреем Болконским и Наташей Ростовой.

Развитие органично, когда исходная тема противоречива, то есть построена из негативной аддиции: к субмотиву «а» прибавлен субмотив «не-а». Напряжение, рождаемое негативной аддицией, надо разрядить: последовательно и логично трансформировать «не-а» в «а». Этот процесс и составляет развитие.

Литературный пример противоречивого импульса развития у каждого на слуху: первые четыре стиха «Евгения Онегина». Обратим внимание на вторую из перекрестных рифм: «Когда не в шутку занемог » – «И лучше выдумать *не мог*. Они образуют почти каламбурную тавтологию. Лексическая тавтология усугубляется смысловой: «занемочь» и означает «не мочь»; смертельная болезнь и есть абсолютное ограничение возможностей. «Занемог» и «не мог» в равной степени принадлежат к мотиву болезни и смерти. Но мотив этот построен как негативная аддиция. К «а» – «занемог» (сделанное) прибавляется «не-а» – «не мог» (не сделанное). К тому же: «не в шутку занемог» – это именно «не в шутку», хотя сказать о серьезной болезни родственника иной герой мог бы и не употребляя идиомы со словом «шутка». А «лучше выдумать *не мог* » – иронический комментарий, намекающий на вздорность характера занемогшего и почившего родственника. «Не в шутку» – значит, «плохо

дело». «Лучше выдумать не мог» – вроде как плохо, но однако же «и Бог с ним, ладно, хорошо». Получается, что сквозь известие о смерти дяди (А) проходит трещина между «а» («натуральным» весом факта смерти) и «не-а» (ее невесомостью в холодном ироничном восприятии). Конечно, это оттенки. Но скептическая просвещенность героя (которая движет сюжетом романа) экспонируется впервые именно в противоречии этих оттенков.

* * *

Есть существенное различие между одними и теми же композиционными схемами до XX века и в XX веке. В доавангардистскую эпоху формы предустановлены. Надо сочинить симфонию, значит, будет сонатно-симфоническая форма. В новой музыке композиционные планы не предустановлены, не являются нормами жанра. Они подаются как внутренние нормы единичного текста. Поэтому и образы движения, даже очень статичные, не дают слушателям предвидеть свой итоговый облик. Завершения сочинений «внезапны».

Но «внезапность» завершения противоречит обязательной в финале досказанности мысли до конца. Поэтому изнутри (именно *изнутри* – из внутренней структуры) произведения должен, как бог из машины, появляться автор и чудесным мановением преобразовать внутреннюю законосообразность структуры во внешнюю завершенность. «Войдите!» В. Мартынова состоит из повторений томительно-красивого оркестрового фрагмента (в духе лирических тем романтических симфоний), перемежаемых паузами и сухими постукиваниями ударных. После очередного постукивания раздается голос, который говорит: «Войдите!» Поскольку эта реплика составляет также название произведения, то создается впечатление, что опус остановлен самим автором.

Такова же роль последнего предложения в Случае № 1 Хармса: *«Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей <...> и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! <...> Уж лучше мы о нем не будем больше говорить 3* .

Когда изнутри произведения ничего завершающего наружу не просачивается, то формы нет. Как в анекдоте: «в принципе всё есть», а купить негде и нечего. Образ движения имеется, но он не удерживается произведением; соответственно не удерживается и слуховой памятью. Время стекает с картины, его изображающей (ср. сюжет Сальвадора Дали, но у него принцип как раз осуществлен – «стекающее время» удержано произведением; в музыке же провисания финала дают невесть что – квашеную капусту на ветру).

* * *

Фундаментальное различие между музыкальным образом развития и образами повторения – прибавления – варьирования – развертывания состоит в обязательности нового / запрете на новое. Финал симфонии в сравнении с началом – новое качество. Финал раги – то же самое качество,

какое изначально имелось в виду.

Музыка развития органично связана с композиторским новаторством. Идея развития выплеснулась из произведений в художественную историю. *Норазвить развитие* оказалось возможным лишь путем его анализа, т.е. сведения к составляющим, каковыми являются повторение, прибавление, варьирование и развертывание.

Композиция в конце XX века возвращается к ановационному времени. Сочинение музыки из сотворения небывалого превратилось в размещение имеющегося, наличного, готового, каким, по Леви-Стросу, занимается бриколер, носитель мифологического сознания⁴.

Размещение имеющегося не менее изобильно логическими связями, метафорическими переключками, аналитическими неожиданностями, образными парадоксами – богатством времени и движения, чем творческая гонка за новым. Речь идет не о мере эстетического богатства, а о метафизическом и экзистенциальном отношении к пределам. В них можно вживаться, почитать их и любить, а можно – отрицать и преодолевать.

В музыке (если брать все ее регионы и века) устойчиво преобладало первое. И вновь преобладает. Энергии взаимных отрицаний («Нет!» и «Да!» из симфонических тем) хватило лишь на два с половиной столетия.

1 . При пении «без слов» звуки артикуляционно выделяются: «трам-пам-пам...» – это уже слова. Более того. Слушатели, знающие нотную грамоту, произвольно вспоминают слоговые названия звуков (до, ре, ми и т.д.) и внутренне произносят их. А они производны от текста гимна Св. Иоанну. Первые слога стихов дали имена первым звукам соответствующих мелодических фраз, которые составляли гамму: *Ut queant laxis Re sonare fibris Mi ra gestorum Fa muli tuorum Sol ve polluti La bii reatum S ancte I ohannes* (позднее «ут» было заменено на «до»).

2 . Отвечая на вопросы этнографа-собиравателя, андаманы, певшие многоголосие, похожее на грузинское, утверждали: «мы все поем одинаково, одно и то же». Они и в самом деле имели в виду одну и ту же мелодию, которую каждый, не замечая того, переносил в удобный для себя регистр (см.: *Meyer E.Я. Geschichte der Musik. Leipzig, 1977. Bd. I. S. 57*).

3 . Литературные примеры, приведенные в настоящем разделе, не отбирались и не подыскивались специально. Тексты, цитированные выше, имели то иллюстративное преимущество, что находились у автора под руками.

4 . «Суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выразить себя с помощью репертуара, причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного; как-никак приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками. Таким образом, мышление оказывается чем-то вроде интеллектуального бриколажа». См.: *Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 126*.

СЛУЧАИ С ОТСУТСТВУЮЩИМИ ПАРТИТУРАМИ

Ученица Т.Н. Хренникова Татьяна Чудова – автор триады симфоний: «Тимур и его команда», «Павлик Морозов» и «Павлик (же) Корчагин». В списке ее сочинений есть вокальные циклы «Великий закон» (о брежневской конституции) для меццо-сопрано и фортепиано (непонятно, почему не для хора и большого оркестра), «Рабочие руки» для баритона, меццо-сопрано и снова фортепиано. Из уважения к рабочим рукам, великому закону и героическим Павликам автор написал партитуры. А вот в не имеющей звонкого советского имени фортепианной токкате композиторская рукопись (по рассказам исполнителей) сведена к указаниям: «Сочно, аккордами, что-нибудь», «кудрявый пассаж, прийти к ре-минору», «а тут как в начале, но сочнее».

* * *

В 1973 году Владимир Мартынов осуществил акцию «Охранная от кометы Когоутека». Тогда астрономы предсказывали природную катастрофу из-за попадания Земли в зону кометного хвоста. Музыка Мартынова должна была послужить оберегом от этого ужасного события. Сыграли ансамблевую пьесу всего-то на секции камерной музыки в Союзе композиторов. Но помогло: вскоре стало известно, что тяготение Юпитера изменило траекторию кометы. «Партитура не сохранилась, да в ней больше и надобности нет. Она свое выполнила», – говорил автор.

БЕГСТВО ОТ ТРИВИАЛЬНОГО

На рубеже XVIII–XIX столетий в музыке произошла освободительная революция. Композиторское творчество сбросило прикладные оковы. Внешние причины музыкальной эмансипации свернуты в феномене концертного зала, за которым стоит расширившееся понятие публики/ . Внутренние причины сходятся на появлении симфонии.

Симфония была бы невозможна без открытой в середине XVIII века оркестровой динамики. Плавное усиление и уменьшение громкости звучания «вытащило» из тональных субординации идею телеологического развития. Ход тоника-доминанта из простого шага по времени композиции превратился в вектор движения, в деятельно свершаемую судьбу.

Симфоническая форма насытилась судьбоносными музыкальными событиями и поэтому обрела способность удерживать слушательское внимание без опоры на слово и без перекличек с тем или иным социальным ритуалом, испокон веку задававшим композиции ее цели и средства. Симфония стала первым и главным жанром автономной музыки. Другие инструментальные жанры (инструментальные сонаты, квартеты, трио, концерты для солирующих инструментов с оркестром) превратились в почти-, около- и как бы симфонии. Под влиянием симфонизма и опера осознала себя не столько музыкой для театра, сколько театром для музыки.

Прикладные ориентиры сохранялись в оперетте, бальном репертуаре, в городском песенном обиходе, в военной музыке и в сочинениях для Церкви. Впрочем, крупные церковные жанры захватывались в орбиту чистой музыки. Где звучащего времени много, там, по новым симфонистским представлениям, обязательно разворачивать непрерывную и необратимую историю.

Так религия чистого искусства возобладала над прикладным религиозным искусством. Все, что напоминало о служебных функциях композиции, даже в жанрах мессы или реквиема, резко понизилось в художественной цене. «Выделение автономной музыки оставило на месте прикладных жанров эстетические руины»² .

Но революции противопоставлены прежде всего тем, кто их делает. В эстетической опасности оказалось и автономное творчество. «Руины» стали отправной точкой и навязчивой идеей его истории.

* * *

В «Лекциях по музыкальной поэтике», читанных в 1939 году, И.Ф. Стравинский говорил: «Чем больше искусство контролируется, лимитируется, обрабатывается, тем оно свободнее». Лимитирующие критерии композитор, творящий чистое искусство, должен устанавливать себе сам. А это ставит освобождающий контроль в позицию близкую произволу. Вот фрагмент из тех же лекций: «Прошло то время, когда Бах и Вивальди говорили одним и тем же языком <...> когда Гайдн, Моцарт и Чимароза перекликались между собой в произведениях, которые служили образцами для их последователей <...> Эти времена уступили место новому веку, желающему <...> сломить любой универсализм духа в пользу анархического индивидуализма»³ .

Общий композиторский язык в автономной музыке неуклонно утрачивался и за счет ее размежевания с прикладным сочинительством (в нем языковые стандарты задаются стандартностью жанровых функций), и в бегстве от тривиального, которое безудержно разрасталось внутри чистого творчества⁴ .

* * *

Единственный резон, который оправдывает существование автономного произведения, – его непохожесть на другие. До поры до времени непохожесть находила себе место во внутренних структурах композиции, тогда как внешние ее формы оставались стандартными. Когда неповторимость вышла на поверхность сочинений, наступила эпоха индивидуальных и даже одноразовых (существующих в единственном варианте-опусе) композиторских языков. Возникла традиция, оценивающая языковую одноразовость как высшую творческую доблесть.

Одноразовость, однако, рассыпается в эклектичную многократность.

Вот совсем недавнее выражение такого композиторского менталитета: «...В каждом конкретном сочинении воплощаются выбранные только для

этого сочинения стилистическая характерность, средства, техника etc. В результате получают единичные сочинения, которые невозможно повторить и за которыми не может возникнуть какого-либо подражательского направления или школы. Яркие примеры таких сочинений – Stimmung Штокхаузена, «4'33"» Кейджа, неосуществленная «Мистерия» Скрябина <...> Для меня эта позиция не теоретическая, она выработалась стихийно – я лишь проанализировал список моих сочинений и с удивлением обнаружил одну особенность: каждое мое новое сочинение в сравнении с предыдущими имело гораздо больше отличий, чем сходства – по всем основным параметрам, характеризующим сущность музыкального произведения»⁵ .

Автор радостно удивляется новизне каждого следующего созданного им произведения. Между тем описывает он эту новизну так, как будто перелистывает каталог модных образцов. «"В созвездии Гончих Псов" (1986) для трех флейт – минималистическая музыка, основанная на однотипных фигурах у всех трех инструментов (т.е. как у Т. Райли, Ф. Гласса и многих прочих. – *Т.Ч.*). При этом присутствует фон, напоминающий фон эфира (помехи, шум, треск), записанный с радиоприемника на магнитофонную ленту с произвольными колебаниями динамического уровня от *pp* до *mf* (идея К. Штокхаузена. – *Т.Ч.*). Шум эфира вводится микшером за несколько секунд до начала игры и уходит микшером спустя несколько секунд после окончания» (вариант начала до начала и конца после конца – типовая маркировка разомкнутого опуса, ср. настройку оркестра в роли начала Первой симфонии А. Шнитке, 1972. – *Т.Ч.*) и т.д. Целостных характеристик в авторском описании произведения нет. Сочинитель, утверждающий: «новое должно быть новым во всех мыслимых отношениях», – увлеченно регистрирует в своем создании отстоявшиеся клише.

* * *

В тривиальных произведениях «внутренности» образуются простым заполнением формы. Они более или менее случайны. Подходящие и интересные мелодии, аккорды, сочетания голосов просто раскладываются по коробкам тактов, тем, разделов, частей. Такие укладчики появились во множестве еще при жизни Бетховена. В первой половине XIX века вполне оформился ранее (в пору господства прикладных жанров) не существовавший тип средней музыки, которую определяют как «опустошенный классицизм»⁶ . Среднюю музыку создавали плодовитые авторы, хорошие капельмейстеры, инструменталисты и учителя, легко находившие заработок на волне усвоения аристократических и столичных нравов буржуазными общественными слоями и культурными провинциями⁷

Имена этих авторов сегодняшнему читателю мало что скажут. Разве только восторгнутся любители мемуаров и старых романов. Кто-то, может быть, вспомнит по калуужским письмам И.С. Аксакова, что А.О.

Россет-Смирнова играла сонаты Гуммеля⁸ . «Джейнисты» (неистовые поклонники Джейн Остин) наизусть процитируют то место в «Эмме», где упоминается Крамер, поставщик салонных виртуозных пьес⁹ . Во времена музыкального воспитания Россет и музицирования героев Джейн Остин просвещенные любители находили мало различий между средними авторами и великими гениями. Та же Смирнова-Россет знала сочинения Бетховена, но Гуммель ей нравился не меньше¹⁰ . Классические приличия еще были важнее оригинальности.

Романтизм (в музыке, по сравнению с литературой, он сильно запоздал: утвердился в тридцатые годы XIX века) покончил с этой уравниловкой. Он расшатал веру в приличия и привил вкус к оригинальности. Орудием перемен стала эстетика чувства.

Среди обязательных герменевтических банальностей почетное место и ныне занимает тезис о музыке как языке эмоций. Но до романтизма концепт чувства к музыке отношения не имел. То, что называется трагическим у Баха или пасторальным у Вивальди, героическим или лирическим в опере Моцарта или даже в симфонии Бетховена – не субъективные переживания, а ячейки классификационной таблицы человеческих этосов и пафосов. На эти типовые «характеры» не влияет становление: лирическая тема может примириться с героической в высшей гармонии симфонического финала, но лирическая тема никогда не станет героической, и наоборот. Классические типы-характеры даны не во времени изменений, а в интеллигентной самоощущенности.

Романтики впустили в музыку чувство-время, чувство-становление – непосредственную эмоциональную субъективность. Открытое выражение переживаний в светском общении подавлялось этикетом. В музыке романтиков оно взлелеяно и развернуто, превращено в эстетическую тему произведений. В этом, собственно, и состояла поражавшая современников революционность романтизма. Впрочем, до тех лишь пор поражавшая, куда звучала в чинной гостиной. В концертном зале, куда постепенно как на главное место своего обитания перемещалась автономная композиция, – совсем другое дело: публика разношерстная, церемониться с ней не обязательно и даже противопоказано, ее надо увлечь, не брезгуя и теми, кто на галерке, приведя их к общему знаменателю с завсегдашними партера. Надо было найти, говоря словами Гегеля из его лекций по эстетике, «простой концентрированный центр всего человека». А центр этот, согласно Гегелю же, есть «средоточие внутренних изменений – сердце». Романтизм и обратился к сердцу, то есть (опять-таки в гегелевском раскрытии) ко «всем оттенкам радости, веселья, шутки, каприза, восторга, ликования, всем градациям страха, подавленности, печали, жалобы, горя, скорби, тоски и т.д. и, наконец, благоговения, преклонения, любви и т.п.»¹¹

На фоне захватывающих эмоциональных исповедей тривиальный классицизм превращался в скучную условность. Что же касается Бетховена или Моцарта, то романтически настроенный слух принимал за жизнь чувств то органично-естественное (у Моцарта) или логически-волевое (у

Бетховена) становление формы, которое обеспечивалось оригинальными внутренними структурами их произведений.

* * *

Впустив в композицию чувства, романтики разрыхлили классическую форму. Никаких обязательных схем: какова прихотливая пластика переживаний – такова форма.

Например, поэтическая мечтательность, грезы наяву, когда томительно возможно невозможное. В знаменитой «Грезе» Роберта Шумана (из цикла фортепианных миниатюр «Детские сцены», 1838) песенная форма перевернута, как будто мы попали в Зазеркалье. Наивысшая (следовательно, самая напряженная) мелодическая точка приходится не на третью, а на первую четверть формы. Получается, что форма устремлена не к концу, а к началу. Подъем мелодии аж на полторы октавы происходит сразу, на границе первого и второго тактов, и он необыкновенно быстр и легок – прямо какая-то нуль-транспортировка, как у фантастов; зато спуск осуществляется в несколько приемов-заходов, как если бы одолевалась трудная вершина. И все это – в мареве глубокого и долгого басового звука, который, похоже, спит и происходящее видит во сне...

Романтики разрыхляли композиционные схемы еще и потому, что надобно было бежать от тривиальной музыки, оккупировавшей классические формы. Уже к середине XIX века ее было создано так много (все опереточное наследие, не говоря уже о бесчисленных салонных вариациях, ариях, сонатах, трио и квартетах), что оригинальность бунтовала под покровом схем, одинаковых у гениев и средних композиторов. Внутренней структуре надоело скромничать. Она должна была выйти наружу и уничтожить внешнюю похожесть одного произведения на другое.

* * *

Однако расшатывание формы не спасло от тривиализации; напротив. Средняя музыка, рядившаяся в классицистские камзолы, хотя бы внешне дисциплинирована и благопристойна. Тривиальный же романтизм впервые являет миру китч: смесь структурной расхлябанности с сырой, истеричной эмоциональностью.

Романтизм опасно близок китчу. Если из упоминавшейся «Грезы» Шумана убрать внутреннюю структуру (а именно прежде всего глубокий pedalный бас, в обертональном спектре которого свернуты и как бы заранее пройдены те интервальные ступени, по которым мелодия необычно легко взбирается на вершину), получим мечтанья в стиле Бальзамина. Между тем бальзаминовых в демократизировавшейся публике концертных залов становилось все больше. Они хотели «чувств-с». Они грезили о значительности собственного «я».

Функция китч-продукции – утешение; «фальшивое утешение, – поспешит добавить тот, кто презирает плохую музыку <...> Но фальшивое утешение и само в себя не верит. Потребитель музыкального китча не обманывается в

потребляемом продукте; он знает о мнимости средства, за которое хватается»¹². Внутренняя подавленность отравляет лучшие минуты самоидентификации с губительно-яркими страстями «крошки Джонель» из «таверны, полной вина»...

Не верящий в чувства, которых жаждет, музыкальный китч легко вписался в ироническую атмосферу раннеавангардистских экспериментов. Уже дадаист Эрик Сати (1866–1925) в балете «Парад» (1917) бравировал беззастенчивыми мюзик-холльными цитатами. Тут была своя диалектика. Как всегда, точен К. Дальхауз: «Неверующий романтизм китча почти не уязвим, когда загражден не верящей в романтизм иронией. Для иронически дистанцированного китча ищут интеллектуального оправдания, которое оборачивается лжесвидетельством. Не китч выступает в качестве материала для иронии; наоборот, ирония становится тележкой для провоза китча через все оговорки вкуса. Страстное и циничное отношения к китчу без нажима переходят друг в друга»¹³.

* * *

Авангардистская ирония долго питалась китчем и (в отличие от самого китча) наивно верила в себя. Пока сама не стала китч-формой культурной рефлексии. Условная веха: «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке, 1983. В кульминации кантаты Мефистофель «дьявольски ужасен» тем, что поет арию в ритме танго: стрельба из дальнобойной культурфилософской пушки по банально-безобидным воробьям. К тому же мефисто-танго – самый яркий музыкальный эпизод кантаты. Остальные части кантаты в сравнении с ним «не тянут». Объект музыкальной иронии жив, а ирония мертва.

Авангард умирает, а китч воскресает преобразенным: ни внутренней подавленности, ни самообмана, ни гипертрофированных до невсамделишности «чувств-с». Утешение перестало быть фальшивым, музыка – плохой. Превращение тоже можно условно датировать. В 1976 году Валентин Сильвестров закончил пять пьес для фортепиано, названные «Китч-музыка». Тихие, сосредоточенно-скромные воспоминания о популярных романтических идиомах: о Шумане, Брамсе, Шопене. Никакой авторской интерпретации и, значит, стилистического нажима. Напротив, минус-интерпретация: снятие контрастов, имевшихся в подлинниках. Сильвестров словно вообще ничего не сочинил; только переписал старые ноты, всюду заменив громко на тихо. «Играть очень нежным, сокровенным тоном, как бы осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя, чтобы музыка звучала внутри сознания» (из авторских предписаний исполнителям). Сильная эмоциональность стала слабой, «-в-с, -в-с» отвалилось от романтических чувств, и почва для иронии исчезла.

Что произошло в «Китч-музыке» Сильвестрова? Композитор демонстративно сочинил стандартную форму (по образцам романтических фортепианных миниатюр). Структура ушла с поверхности и из концепции сочинения. И музыка ожила. Между тем именно романтизм начал вывод

внутренней структуры на поверхность сочинения. Романтизм в пьесах Сильвестрова был прочитан исторически инверсированно, в направлении к классике, в побеге от тривиализации которой он оформлялся. «Романтизм назад» вбирает в себя также «авангардизм назад» и оказывается по отношению к «авангардизму вперед» единственным способом быть существенно новым.

* * *

В «новом назад» Сильвестров не был одинок

В 1977 году вошло в обиход и сразу стало актуальным лозунгом понятие «новая простота». Под этим названием прошел цикл из семи передач Кельнского радио, в которых звучали опусы неоромантической окраски, минималистские сочинения, традиционная корейская музыка, амальгамы средневековых европейских и традиционных арабских жанров и другие варианты «европейской неевропейской» композиции. Вскоре выявилась группа тридцатилетних композиторов (ее лидером стал Вольфганг Рим), заявивших об отказе от авангардизма. Отказ был вполне определенным, а способы его музыкального воплощения расплывались.

Х. Ю. фон Бозе, отвергая «зацикленное на структурировании понимание музыки в 1950–1960-е годы», в то же время констатировал: «Нет никакой возможности делать теоретические заключения о новейших тенденциях в музыке»¹⁴. Имелось в виду, что поиски «новой душевности», «нового гуманизма», «новой искренности» невозможно зафиксировать в виде определенной техники. Говорилось о восстановлении связи композитора с определенным крутом публики, как в те благополучные времена, когда музыка сочинялась по заказу, – вопреки авангардистской установке «сочинять для всего человечества, и не столько для современности, сколько для будущего» (Г. Вимбергер); о «неделимой простоте архетипа» (В. Рим), о «матриархате тональности» (Х.-К. фон Дадельзен); о возвращении к завершенному произведению (М. Троян)¹⁵.

Словом, речь шла о «старом», которое выступало как синоним этической и экологической меры. «Новая простота есть аскетическая противоположность мусору индустриального общества <...> Новая простота тождественна искренности и любви к истине» (М. Келькель)¹⁶; «Наивная вера ранних дармштадтцев (в Дармштадте после войны проводился самый радикальный фестиваль новой музыки и работали международные курсы для композиторов. – Т.Ч.) показывает нам, насколько бессмысленно впадать в транс предвосхищения светлого будущего <...> В мире человека все остается старым. Солнце и зелень деревьев – древнейшее; новое же – небоскребы и машины, порча окружающей среды и "авангардистская" музыка» (Л. Купкович)¹⁷. «Старое» – это эмоционально насыщенное благозвучие. «Пора перейти от дурно звучащей музыки к музыке благозвучной» (В. Рим)¹⁸; «Следует достигать эмоциональной наполненности абстрактного звучания и формы» (В. фон Швайниц)¹⁹.

Не только тридцатилетние, патриархи послевоенного авангарда тоже поворачивали к ясности, понятности, эмоциональности, трактуя эти категории, впрочем, еще более экологично и архаично, чем композиторы нового поколения. Ритуальная архаика и магическая импровизация стали новым центром притяжения для тех, кто в 1950-е годы исповедовал тотально организованные структуры. В начале 70-х Штокхаузен апробировал так называемую мелодическую композицию: импровизацию на основе простых попевочных формул, иногда из одного-двух тонов. Исполнителям цикла «Странствую по небу, сопровождая птиц» (1972) предъявляются следующие требования: «Певцы должны лишь тогда исполнять эту музыку, когда смогут полностью идентифицировать себя с тем, что поется. Кто не пережил состояние странствий по небу рядом с птицами, кто поет слова «вездесущие боги» и при этом испытывает внутреннее сомнение, кто видит себя стоящим на концертной сцене в то время, как поет "На месте, где сижу я, / Тебя созерцаю духом", – тот не должен исполнять эту музыку <...>». Аналогичные рекомендации обращены к слушателям: «Подобно певцам, переносящимся во внутренний, чисто духовный мир, слушатели должны раскрыть внутреннее зрение и видеть ритуальную картину, действительно видеть. Лучше при этом закрыть глаза»²⁰ .

Особенность «Китч-музыки» Сильвестрова на этом фоне состояла в том, что в предписанной исполнителям тишине он объединил магическую медитативность архаической генетики и благозвучную эмоциональность романтического происхождения. Тихий колорит «человеческого, слишком человеческого» снимал отпечаток концептуальной гордыни, лежащий как на «новой простоте», так и на штокхаузеновской «мелодической композиции».

* * *

Романтизм отработал и противоположный расшатыванию стандартных форм способ вывода оригинальных структур из глубины произведения наружу – сверхсвязанность частей. Р. Вагнер, реформируя оперу, устранил членение на номера (минимальной единицей стала сцена); речитативы, арии, ансамбли слились в потоке «бесконечной мелодии», состоявшей из лейтмотивов: характеристик персонажей и символов. Переплетения лейтмотивов образуют оригинальную внутреннюю структуру оперы. Но вместе с тем означают распад оперной формы на микроэлементы, в каждой партитуре свои, особые, неповторимые. Вагнер сочинял отдельный лейтмотивный язык для каждой оперы. Он был отцом языковой одноразовости, опорной для авангарда.

Между прочим, Теодор Адорно именно к Вагнеру возводил «искусство перехода», столь ценимое им у своих учителей – Арнольда Шенберга и Альбана Берга; да и вся Адорнова концепция информализации подлинного искусства, которое борется с социальным отчуждением посредством постоянного преодоления собственных «ставших» форм, генерализует опыт

Вагнера.

* * *

Авангард оставил форму на произвол судьбы, занявшись внутренними структурами – лейтмотивами конструкции. Характерно название этапного сочинения Пьера Булеза: «Структуры I-II» (1952–1961). В «Структурах» доли секунды (ряд длительностей состоит из 12 значений, из них наименьшая – тридцать вторая доля; что в умеренном темпе в три раза короче секунды) и неуловимые во времени точечные величины (например, градуальная разница между двенадцатью оттенками громкости) вышли из-под покрова формы и обнажились перед слухом публики, неспособным к микроскопическим различиям.

Убегая от тривиальности и обратив сочинения к слушателю той неповторимой «изнанкой», с которой имеет дело композитор, автономная музыка пришла к принципиальной непонятности. При этом глубинная оригинальность превратилась в броскую новизну. И ничего не оставалось, как все дальше продвигаться в непонятное и новое. Ведь тривиальное – тень автономной композиции, а убежать от тени нельзя.

Копилка тривиального пополнялась весь XX век, причем с ускорением.

Арнольд Шенберг в первой половине века еще мог несколько десятилетий подряд разрабатывать свой метод сочинения двенадцатью равноправными тонами. А один из вождей послевоенного авангарда Карлхайнц Штокхаузен уже не смог продолжать однажды начатое. Композитор отказался от нумерации опусов. Каждый из них – номер первый. Подразумевается, что вторые, третьи, десятые и сотые создадут композиторы второго эшелона.

* * *

Средние авангардисты воспроизводили необычные звуковые события (которые у того же Штокхаузена возникали в результате действия внутренних структур) и манипулировали ими как частями некоей эрзац-формы. К непонятности добавлялась внутренняя необязательность.

Тривиальный авангард дискредитировал идею законченности опуса, подточенную еще романтиками. Потому авангард оригинальный вынужден был уже в 1950-е годы открыть внутренние структуры произведений навстречу случайностям – таким звуковым событиям, которые в принципе неповторимы, потому что создаются не столько автором, сколько импровизацией исполнителей.

Порождая исполнительскую импровизацию, внутренняя структура, однако, уничтожает самое себя. Она перемещается в виртуально-концептуальное измерение, становится чистым помыслом, который в принципе может обойтись без звуков, как и звуки – без него.

В 1952 году Штокхаузен писал: «Способность вывести из одного элемента принципы организации сочинения я называю профессиональным умением, неспособность – дилетантизмом. Родство последнего и

импровизации, а также работы с готовым материалом, очевидно»²¹. Но уже в начале 60-х он возглашает: «Случай, ускользящий случай играет громадную роль!»²² «Случай» – это то, что композитор не может записать в нотах, но в то же время то, что обеспечивает музыке смысловой вес. «Современный художник – это радиоприемник, самосознание которого – в сфере сверхсознательного. Каким образом достичь этого? Прежде всего создавать лишь такие "произведения", которые в любой момент остаются открытыми для прямого ощущения колебаний сверхсознательного, всегда "витающего" в воздухе»²³.

Нотный текст «Клавирной пьесы XI» (1954) Штокхаузена представляет собой 19 звуковых групп, разделенных полем белой бумаги. Очередность исполнения групп выбирает исполнитель по принципу «куда взгляд упадет». Чистый лист между островками нотописи означает подразумеваемое множество несыгранных исполнителем, но столь же возможных и столь же необходимых, как сыгранные, сочетаний фрагментов. Подразумеваемость множества в данном случае и есть структура – структура, впусившая в себя случайность. В «Клавирной пьесе XI» это структурное именование в виду возможного еще материализовано. Звуковые группы сочинены так, что любая их комбинация в процессе исполнения не дает существенно иного образа. Группы скрыто унифицированы (при том, что звучат как различные, даже контрастные события). Способ унификации очень сложен. Сочиняется математическая матрица, которой соответствуют как комбинации звуков, так и каждый из звуков и каждый из его параметров (высота, громкость, длительность, артикуляция). Матрица принципиально неисчерпаема. Поэтому в 1961 году композитор смог пересочинить «Клавирную пьесу XI», сохранив ее старое название. Обе пьесы, сочиненные в разные годы, для композитора есть одна пьеса.

Впоследствии концептуальная структура «имения в виду возможного» освободилась от последних следов звуковой материализации. В 1968 году Штокхаузен создает цикл «Из семи дней». Партитуры у этого опуса нет, и никакие расчеты ему не предшествуют. То и другое заменено словесными текстами, которые исполнители должны иметь в виду в ходе импровизации. В текстах, правда, речь о звуках заходит, но в предельно широком смысле:

«Распрощайся с накопленным; мы шли неверным путем.

Вот ты сам, музыкант. Ты – начало.

Благодаря тебе озвучиваются мировые колебания <...>

Начни же заново с самого простого,

Упражняйся в спокойствии...»²⁴

* * *

Неповторимость, которую гарантирует импровизация, двусмысленна. Пример с пьесой Штокхаузена, сочиненной дважды, – одной пьесой тиражом в два экземпляра – говорит об угрозе принципиальной вторичности, которая ждала авангард на финише бегства от тривиальной

музыки. У Штокхаузена такая многотиражность отнюдь не случайна. Если «Фортепианная пьеса XI» (1954) вновь создается в 1961 году, то «Фортепианная пьеса XIII» (1958) – аж в 81-м (входит в оперу «Суббота» из цикла «Свет»), а «Знаки Зодиака» неоднократно заново сочинялись с 1975 года (в московских гастролях Штокхаузена в 1990 году исполняется вариант 1983 года). Опусы так устроены, что являются множеством собственных копий.

То же самое – у Д. Кейджа. Его «Театральная пьеса» существует под многими опусными номерами. В 1963 году на «Варшавской осени» она выглядела так «внутри рояля бросают снулую рыбу, а певица ходит по сцене с куклой и пищит, в то время как один из музыкантов таскает за собой кресло, другие пробегают мимо слушателей в длинных ночных рубашках». Свидетельский протокол из польского музыкального журнала приведен в учебнике Цтирада Когоутека «Техника современной композиции» (1965; русское издание – 1976, с. 259) в главе «Проявления творческой и исполнительской эксцентричности». Снулая рыба в рояле – штука не просто эксцентричная, а еще и не гигиеничная. Без нее обошлись в московском исполнении «Театральной пьесы» в середине 70-х (тогда опус фигурировал как «Театральная пьеса № 3»). Вместо рыбы, брошенной в рояль, зрителям раздавали леденцы, как в самолетах Аэрофлота. Значительно приятнее. И кресло не таскали по сцене; контрабасист в нем удобно устроился, правда, при этом занавесив лицо плотной тканью и укрепив на ногах трещотки, на которых он и играл с конвульсивной виртуозностью. И все равно зрелище шокировало.

Однако другими, не столь эпатажными средствами вряд ли можно было бескомпромиссно продемонстрировать индифферентность произведения по отношению к собственному наполнению: то обстоятельство, что опус есть «коробка», в которую что-то «укладывается» (все равно – что, хотя бы и снулая рыба). А ведь именно эти коробочность и укладываемость суть ключевые признаки тривиальной музыки...

* * *

Тривиальное дождалось реабилитации. Неповторимый, оригинальный автор-новатор добровольно и осознанно слился с коллективом. Произошло это поначалу в рамках все той же импровизации.

О советских средних композиторах, методом бригадного подряда создававших в 1930–1950-е годы оперно-симфоническую культуру Казахстана, Киргизии и прочих цивилизуемых в рамках СССР национальных республик, бытовал обидный анекдот: статья в энциклопедии о композиторе Фере: «см. Власов»; о Власове: «см. Малдыбаев», о Малдыбаеве: «см. Фере».

Отсылки друг к другу отнюдь не страшились участники «композиторского ансамбля», организованного К. Штокхаузенем. Если советский коллективный композитор был един в трех лицах, то композиторская масса имени Штокхаузена воспроизводила сакральное в

новой музыке число 12. Премьера коллективного импровизационного сочинения состоялась 6 августа 1967 года в Дармштадте, в рамках Международных курсов новой музыки.

Замысел объяснялся так: «Ансамбль есть попытка придать новое содержание традиционной форме концерта. Мы привыкли в концерте сравнивать сочинения, исполняемые друг за другом. В Ансамбле "пьесы" двенадцати композиторов исполняются одновременно. Эти "пьесы" являются не завершенными музыкальными объектами ("произведениями"), но звуковыми структурами (которые продуцируются магнитофонной пленкой или коротковолновыми радиоприемниками), на которые индивидуально реагируют нотированные "события" для исполнителей-инструменталистов, написанные участниками композиторского ансамбля. Каждый композитор, таким образом, должен был сочинять для инструменталистов и магнитофонной пленки (или коротковолнового радиоприемника). Общий план, по которому осуществлялась синхронизация ансамбля, был написан Штокхаузеном <...> Итоговый четырех-часовой процесс стал больше, чем суммой "пьес": получилась композиция композиций, которая посредствовала между совершенной самостоятельностью отдельных событий и взаимозависимостью всех слоев, между крайней детерминацией и крайней непредустановленностью... "Вертикализация" восприятия событий и релятивизация определенности форм (а значит и отдельных "пьес", которые отличаются этой определенностью друг от друга), актуальны не только в области музыки»²⁵ .

Композиторский ансамбль время от времени возникал в авангардистских кругах и позже. У нас в 1975 году существовала импровизационная группа «Астрея», в которую входили Виктор Суслин (ныне живет в Германии), София Губайдулина (ныне там же) и Вячеслав Артемов (также работает вне России). Для импровизации избирались инструменты, на которых музыканты прежде никогда не играли, – в основном ударные, вывезенные В. Артемовым из фольклорных экспедиций по Закавказью и Средней Азии. При еженедельных встречах композиторы импровизировали по 5–6 часов подряд, порой доходя до состояния транса. По словам В. Суслина, «не будет слишком большим преувеличением сказать, что эта работа всех нас троих совершенно изменила»²⁶ .

В последнее десятилетие XX века коллективная композиция – уже не единичные случаи и не эксперименты «для себя». Специально для московского фестиваля новой музыки «Альтернатива» было сокомпонировано сочинение «Двенадцать побед Короля Артура. Семь роялей» (1990). В него вошли уже существовавшие ранее опусы Джона Кейджа (один рояль), Николая Корндорфа (два рояля), Сергея Загния (три рояля), Александра Рабиновича (четыре рояля), Марка Фелдмана («Пять роялей»), Стива Райха («Шесть роялей»). Завершался цикл специально сочиненной пьесой В. Мартынова для семи роялей.

Но этот авторский коллектив частично оставался заочным (Кейдж и Райх

о собственной российской премьере ничего не знали). А вот в 1994 году коллективное сочинение было написано очно: в цикле «Времена года» для струнного оркестра

Мартынов сочинил «Осень», Александр Бакши – «Зиму», Цзо Чженьгуань (род. в 1945 г.) – «Весну», а Иван Соколов (род. в 1960 г.) – «Лето».

В 2000 году осуществлен проект «Ночь Баха. Страсти по Матфею-2000». В четырехчасовой контрафактуре баховских «Страстей по Матфею» участвовали несколько десятков композиторов и поэтов, объединенных автором идеи и продюсером Петром Поспеловым. Музыка не столько сочинялась, сколько бралась из запасников: члены авторского коллектива отдали П. Поспелову партитуры, в том числе написанные ранее в разных техниках, и мало кто представлял себе итоговое целое. Разве что автор речитативов С. Гайворонский, который в сотрудничестве с исполнителем партии Евангелиста, уникальным певцом Сергеем Старостиным (он поет во всех манерах, от аутентичной фольклорной до авангардно-джазовой), работал для этого проекта специально. В качестве хоральных напевов использовались известнейшие мелодии «То не ветер ветку клонит», «Сулико», «И мой сурок со мною», «В лесу родилась елочка»... В исполнении летом 2000 года в здании собора рядом с консерваторией участвовали инструментальный ансамбль баховского типа, рок-группа, джаз-ансамбль, детские и взрослые хоры, фольклорные певцы из разных этнографических регионов, церковные певчие... Словом, в одном месте, в одно время, в одном произведении было собрано все, вышедшее из ситуации авторского самовыражения в другое целевое поле, которое обозначим здесь как «вовлеченность в» (см. подробнее ниже, в разделе «Да!»). Результат – ошеломляющая «правильность» музыки. Даже в фонозаписи (а в живом исполнении фигурировал еще и мультимедийный ряд) «Страсти по Матфею-2000» выводят в состояние, которое можно назвать достоверностью присутствия в некоем всеобщем со=бытии (также *событии бытия*).

Вторичное не просто оправдано; оно торжествует как новое первичное.

* * *

Не удивлюсь, если новаторской акцией, скажем, 2005 года станет коллективная контрафактура сочинений Власова-Малдыбаева-Фере. Советская композиторская бригада состояла из плохих авторов. Но контрафактура их наследия может оказаться хорошим делом. Власову (см. Малдыбаев и т.д.) и Малдыбаеву (см. Фере и т.д.) просто не повезло. Не вовремя жили. Неоригинально – не всегда значит «плохо». В иных системах координат как раз оригинально – плохо. К такой системе музыка с 70-х и дрейфует.

* * *

Самое интригующее в состоявшемся бегстве от «плохого» тривиального к

«хорошему» тривиальному – то, что оно было абсолютно последовательным. Музыка нигде не свернула с пути, ни разу не начала с пустого места. Она только продолжала инерцию XIX века, оставалась в границах XIX века.

Вот ведь факт: в 1883 году художник и композитор Альфонс Алле выставил в парижской галерее Вивьен работу в виде черного квадрата (под названием «Ночная драка негров в подвале»); в то же примерно время он сочинил, на 70 лет опередив радикальный жест современности, первую молчаливую пьесу («Траурный марш к погребению великого глухого»)27 .

Только названия, юмористически «наполняющие» картину и музыкальную пьесу, в которых концептуально отсутствует изображение и звучание, отличают опыты Алле от знаменитых артефактов Малевича или Кейджа. У Малевича и Кейджа не одни лишь изображение и звучание, но и названия тоже подчинены концепту отсутствия. Ведь эти названия сугубо протокольны и к произведениям ничего не добавляют: «Черный квадрат» – он и есть черный квадрат; «4'33"» – ровно столько и длится пьеса-пауза. Малевич и Кейдж оказались основательнее, серьезнее, идейнее и потому несопоставимо известнее, чем забытый Альфонс Алле. Алле делал и не верил. Кейдж и Малевич верили в то, что делают.

* * *

XX век (или сразу XXI в.) начался тогда, когда состоялась ценностная реабилитация тривиального – эстетического пугала XIX века. На пути к преобразению пугала в ориентир было много переходов недоверчивости в веру, верности в недоверчивость, безверия в доверительность. Состоявшись, вся эта диалектика оставила от XIX века то, от чего он сам в себе высокомерно отворачивался. История музыки, долго двигавшаяся по прямой, вновь оказалась на обочине, на придорожном откосе. А прежде (до XIX в.) как раз с обочин, с нехоженных полос отчуждения, заваленных всякой бесполезной всячиной, было далеко видать.

1 . К 40-м годам XIX века сложилась тогдашняя «массовая» образованная среда, статистически тяготеющая к среднему и бедному чиновничеству. Символом престижа в этом социальном слое была причастность (хоть изредка) к высоким светским развлечениям. И.С. Аксаков так описывал в письмах 1844 года родным из Астрахани российский провинциальный вариант «массовой» публики: «...правительство не дает умереть им (чиновникам, "начинающим службу с низших мест". – Т.Ч.) с голоду, но лучше было бы <...> сделать из них полезных ремесленников, нежели образовывать этот гнилой класс межеумков между простолюдными и образованными людьми». См.: Аксаков И. С. Письма к родным. М., 1988. С. 103.

2 . См.: *Dahlhaus C. Thesen über engagierte Musik // In: Musik zwischen Engagement und Kunst. Graz, 1972. S. 9.*

3 . Цит. по кн.: *Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 40,*

42.

4 . О тривиальном как особой историко-эстетической категории заговорили в начале 70-х. Интерес к теме, впрочем, быстро угас. Больше, чем в сборниках *Das Triviale in der Literatur, Musik und bildender Kunst*. F.a.M., 1972; *Musik zwischen Engagement und Kunst*. Graz, 1972, продумано и написано не было.

5 . Автокомментарии московского композитора Виктора Екимовского (род. в 1947 г.) приводятся по статье: *Барский В.* Лирическое отступление с комментариями, или Тот самый Екимовский // *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 1. М., 1994. С. 242, 248-249, 251.

6 . См.: *Dabibaus C.* Analyse und Werturteil. Mainz, 1970. S. 54.

7 . Особой популярностью среди западных музыкантов пользовалась Россия. Вот имена только немецких композиторов (а были еще итальянцы, французы, англичане, как, например, вошедший в школьный репертуар автор ноктюрнов Джон Фильд, учивший М.И. Глинку игре на рояле), работавших в России в первой половине XIX века: Карл Альбрехт (1807–1863), Иоганн Вильгельм Гесслер (1747-1822), Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837), Оттон Иванович Дютш (1825–1863), Людвиг Вильгельм Маурер (1789–1873), Иоганн Леопольд Фукс (1785 – 1853), Фридрих Шольц (1787–1830), Даниил Штейбельт (1765–1823), Карл Богданович Шуберт (1811-1863), Максимилиан Эрлангер (1811 – 1873). См. сведения о немецких музыкантах в России (среди которых было много ярких исполнительских дарований и хороших педагогов, но композиторы в основном средние): *Ломтев Д.* Немецкие музыканты в России. М., 1999.

8 . Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837), ученик (что символично) Моцарта и Сальери, работал в Германии. Автор 9 опер, 5 балетов, 7 концертов для фортепиано с оркестром, множества сонат, вариаций, рондо и т.д. Как пианист-виртуоз выступал в других странах, в том числе в России (1822), Особую авторитетность Гуммелю в нашем отечестве придало вышедшее в 1829 году на русском языке в Петербурге его «Обстоятельное теоретическое и практическое наставление в фортепианной игре».

9 . Иоганн Баптист Крамер (1771 – 1858) учился у М. Клементи, сонаты которого до сих пор обязательны в школьном репертуаре пианистов. Сам Крамер – автор более 100 сонат, 9 концертов для фортепиано с оркестром и бесчисленного множества этюдов, на которых до сих пор, изнывая от скуки, тренируются пианисты. Знаменитый пианист-гастролер, Крамер в Вене познакомился с Бетховеном. Никаких следов эта встреча в творчестве Крамера не оставила.

10 . Возможно, и нам сегодня Гуммель с Крамером нравились бы не меньше Бетховена, если бы их играли. Весьма вероятно, впрочем, что дело до них дойдет. Бегство от тривиального закончилось принципиальной, радикальной и концептуальной победой «среднего».

11 . *Гегель.* Эстетика. М., 1971. Т. 3. С. 291, 290.

12 . См.: *Dabihaus C.* Musikalischer Kitsch // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1974. № 10. S. 602.

- 13 . Ibid.
- 14 . Цит. по: Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. Wien-Graz, 1983. S. 45.
- 15 . Ibid. S. 97-98.
- 16 . Ibid. S. 167-168.
- 17 . Ibid. S. 93.
- 18 . Rihm W, «Neue Einfachheit»: Aus- und Einfalle // Hi Fi Stereophonie. 1977, Н. 4. S. 420.
- 19 . Schweinitz W, von, Standort // Neue Zeitschrift für Musik. 1979. № 1. S. 19.
- 20 . Stockhausen K, Texte zur Musik, Band 4. Кцлн, 1978. S, 208.
- 21 . Stockhausen K. Texte zur Musik. Band 1. Кцлн, 1963. S. 23.
- 22 . Stockhausen K. Texte zur Musik, Band 2. Кцлн, 1964. S. 148.
- 23 . Stockhausen K. Texte zur Musik. Band 2. Кцлн, 1964. S. 148.
- 24 Stockhausen K. Texte zur Musik. Band 3. Кцлн, 1971. S. 367.
- 25 См.: Gehlhaar R. Zur Komposition Ensemble. Mainz, 1968. S. 7–8.
- 26 Цит. по: Холопова В. Виктор Суслин: открытие шансов, пропущенных прогрессом // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 249.
- 27 См.: Кокто Жан. Петух и Арлекин / Сост., пер., послесл. и коммент. М. Сапонова. М., 2000. С. 18 (примечание составителя).

СЛУЧАИ с коллективным творчеством

Шутка из консерваторского капустника (вместе с ее авторами и исполнителями) переключалась в одну из первых «перестроечных» юмористических телепередач «Веселые ребята». Конферансье объявляет: «Музыка – Союза композиторов. Слова – Союза писателей. Песня». На сцену выходит хор на ходулях.

«Веселые ребята», как положено, «смеясь, расставались с прошлым». Но в данном сюжете шутили они на вырост. Авторы коллективных «Страстей по Матфею-2000» составляют устойчивый, хотя и неформальный, творческий союз. Даже издевательским ходулям через пятнадцать лет нашелся просветленный аналог: высокий жанр пассионов и великий шедевр Баха.

* * *

Коллективно-импровизационную пьесу Кейджа для двух вокальных квартетов в конце 70-х исполнили без репетиций и даже без заранее предупрежденных исполнителей. Алексей Любимов, организатор консерваторского «Вечера Кейджа» (вечер проходил в самой большой аудитории, где раз в месяц заседала партийная организация), перед самым, началом концерта рекрутировал из публики знакомых музыкантов. В итоге первый, женский, квартет состоял из Савенко, Гринденко, Павленко и Чередниченко, а второй, мужской, – из Рубинштейна, Зильберштейна, Мильмана и Цукермана. Кейджу неожиданная роль знатока советских

анекдотов о дружбе народов пришлось в пору не меньше, чем коллективная импровизация вокалистов (которые должны были монотонно декламировать любые пришедшие в голову фразы). А.Б. Любимову пришлось уйти из консерватории: изысканное осквернение помещения, в котором висел портрет Л. И. Брежнева, нельзя было оставить без последствий. (По прошествии переменчивых лет, вернувшись в консерваторию в статусе декана, Алексей Борисович едва ли не первым делом организовал в Малом зале фестиваль под девизом «Вокруг, возможно, Кейдж».)

КРАТКОЕ НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Неофольклоризм

Избавления от проклятий тривиальности/непонятности автономная музыка искала на пути нового – поверх сложившихся в XIX веке младоклассических национальных композиторских школ (русской, чешской, польской, венгерской, норвежской и т.д.) – обращения к фольклору. В неофольклоризме XX века точкой отсчета для авторской оригинальности становятся каждым автором по-своему «продолжаемые» (наподобие норм кантатного письма в сочинениях Баха) законы «подлинной», не адаптированной к общеевропейским профессиональным стандартам, народной музыки.

Так как в самой фольклорной культуре законы музицирования не сформулированы (поскольку оно не имеет теории), а в трудах фольклористов предлагаются конкурирующие реконструкции, представление о базовых нормах фольклора становится продуктом композиторского творчества (иногда сопряженного с полевыми этнографическими разысканиями). Неофольклоризм, таким образом, есть способ выдвинуть авторскую систему норм, претендующих на «народную» всеобщность.

Этим традиция, начатая в XX веке И.О. Стравинским (1882– 1971) и Бела Бартоком (1881 – 1945), кардинально отличается от фольклоризма XIX века, состоявшего в обработке народных мелодий по правилам общеевропейского композиторского письма. Стравинский – ученик Римского-Корсакова. Римский-Корсаков исповедовал «нормальный» европеизированный фольклоризм и был одним из классиков русской национальной композиторской школы. Стравинский эстетизировал автохтонные «варваризмы» и стал интернациональным классиком модерна. (Кстати, Ф.М. Гершкович мечтал, чтобы кто-нибудь написал работу на тему: почему Стравинский – не Римский-Корсаков и в чем он все-таки Римский-Корсаков; следует напомнить, что Стравинский учился у Римского-Корсакова.) Дальше – другое. Новейший фольклоризм 1970-х годов, вдохновленный Стравинским и Бартоком, контаминируется с увлечениями рок-музыкой, минимализмом и неевропейскими культово-церемониальными традициями. Интересны уже не почвенные

варваризмы, не экзотические угловатости и терпкости, а общая перечисленным музыкальным мирам объективность и магичность звучания, экстатическая отстраненность, «белая», бесстрастная интенсивность, медитативно-спокойный восторг. К. Штокхаузен этот фольклоризм (вполне сочетаемый с электроникой и с вообще с чем угодно) называет Weltmusik. Термин-лозунг показательным образом вмещает два смысла: символично-космологический, который древние греки и средневековые европейские теоретики разумели под musica mundana (мировой музыкой, сокровенно-гармоничным звучанием бытия), и собирательно-географический, который вкладывается в сочетания со словами «всемирный», «весь мир».

СЛУЧАИ с Бетховеном

После почти года занятий с Ф.М. Гершковичем, в ходе которых мы анализировали форму в сонатах Бетховена, я аккуратно взбунтовалась и спросила: «А почему мы не анализируем музыку других композиторов?» Гершкович вперился в меня долгим саркастическим взглядом, ответив в конце концов: «А зачем?»

* * *

Консерваторский ученый совет лет 15 донимал литовский музыковед, уже в летах, Ю. Бружас с кандидатской диссертацией о Бетховене. Ее текст представлял собой сборник цитат из Маркса, Энгельса и Ленина (мест, где основоположники предавались диалектике), перемежаемых беспомощными описаниями симфонических тем Бетховена. Десятилетиями несчастный Бружас (которого уже называли не иначе как Брружас) искренне и трудолюбиво переделывал свой труд, но он оставался таким же (брр)ужасным. Фанатик бетховенско-ленинской диалектики в 90-е все же защитился – уже после распада СССР и исключительно по причине оного, удвоившего жалость к престарелому (и даже, кажется, вышедшему на пенсию) соискателю из особенно неудобной для «советского Бетховена» Литвы.

Контекст (конспективно).

Каждый год назначается новая культурная столица Европы. В глубине этого равноправия - исчезновение идеи центра мира («все пути ведут в Рим» – неактуальная поговорка). Россия в такой ситуации провинциальна; комплекс столичности в ней анахронистически развит («Москва – Третий Рим»). Но если нет (сакрального) центра, то все – окраина. Америка – в центре нынешней мировой системы; но внутри самой себя она «одноэтажна», сплошной маленький городок, сплошная провинция. Россию же экономические процессы выталкивают на мировую окраину, но она стремится мыслить себя центром. Россия и США

взаимодополнительны: столичный провинциализм и провинциальная столичность.

СПЛОШНЫЕ ПРОДОЛЖЕНИЯ. 1910-1970

В отличие от прежних «новых музык», новая музыка XX века ничего не начинала – только продолжала. В ней, как ложноножки амебы, вытягивалось в следующее столетие наследие века предшествующего. Сведем новые техники и принципы сочинения в хронологическую таблицу. Точнее, в две таблицы: материала и формы.

* * *

Хронология материала.

1910... Французский дадаизм, итальянский футуризм, русский конструктивизм. Стук пишущей машинки в балете Эрика Сати «Парад» (1917), рев моторов в пьесе Луиджи Руссоло «Встреча автомобиля с аэропланом» (1914) или удары молота в симфоническом эпизоде Александра Мосолова «Завод» (1928) продолжают в области шумов тенденцию XIX века: уравнивание значения консонансов и диссонансов. Если возможна тоника в виде диссонирующего аккорда (так – уже у позднего Листа), то поиск нового диссонанса (а ведь нужны какие-то дифференциации звучаний) необходимо ведет к шуму.

1930... Конкретная музыка. Идеи шумового оркестра усовершенствовали музыканты-инженеры Пьер Шеффэр и Пьер Анри. Применяв магнитозапись и технику ее препарирования,

они внесли в музыку шумы природы и городской среды. При этом была апробирована возможность обойтись без музыкантов-исполнителей («Симфония для одного человека» Шеффэра-Анри, 1950).

1950... Электронная музыка. Сочинение при помощи генератора звучаний (первый синтезатор был продемонстрирован композиторам в 1951 г.) самого звука – его спектральных характеристик – освобождает идеи шумового оркестра и конкретной музыки от контакта с внешним миром, а также и с исполнителями.

1950... Сонористика. В сонористике форма строится из тембрового материала – наименее поддающегося формализации, наиболее «неаналитичного» параметра звучания (в отличие от тембра, высота, длительность, громкость легко градуируются и выстраиваются в количественно четкие оппозиции). Звуки (точнее, акустические плотности) сочиняются, как в электронной музыке, но не столько с применением синтезатора, сколько – живых инструментов. Более просты нетрадиционные смеси готовых тембров или нетрадиционные приемы игры (например, смычками – по пластинам вибратона в «Per archi», т.е. «Смычками», Владимира Тарнопольского, род. в 1955 г.). Сложнее сонорная ткань, возникающая в результате того, что Дьердь Лигети (род. в 1923 г.) назвал микрополифонией, – движение множества голосов, расположенных

предельно близко друг к другу по высоте. В итоге высоты звуков не различаются, создается впечатление бурлящего и переливающегося тембрами звукового пятна. Определенная логика сужений и расширений этого пятна образует музыкальную форму. Корни сонористики – не только в конкретной и электронной музыке, но и в красочном оркестровом письме французских импрессионистов, прежде всего Клода Дебюсси.

1950... Хепенинг и инструментальный театр. К шумам и другим некультивированным звучаниям добавляется сценическое действие. При этом создается абсурдистское перечисление слышимого и видимого (хепенинг) либо же их символично-ассоциативная связь (инструментальный театр). По аналогии с музыкальным движением и движением по поводу музыки (исполнительская жестикуляция) в музыку втягивается всякое движение и в перспективе вообще всё.

1960... Полистилистика. Вариант «всего» дает использование музыкальных стилевых моделей разных эпох (в пределе – всей истории музыки) в пределах одного сочинения. Стилистический калейдоскоп есть музыкальное высказывание о музыке, а вместе с тем и о культуре. При этом композиторы ищут напряжения между разнородными стилями, которое слышно как смысл, расположенный «между нот» (А. Шнитке).

1970... Мультисенсорные процессы, музыка окружающей среды. Если в полистилистике материал представляет культурное «всё», то в мультисенсорике и музыке окружающей среды – «всё» житейское (которое может соседствовать и с культурным). В «Звуко-цвето-запахо-игре» Йозефа Антона Ридля (род. в 1927 г.) ароматизированы, иллюминированы и заполнены музыкальным звучанием улицы Бонна (1972). «Всё» здесь равняется городской среде. Зато в «В поисках утраченной тишины» Джона Кейджа (1979) музыкально препарированы поезда, которые отправляются в трех направлениях с вокзала города Болонья. К ходовой части вагонов прикреплены звукозаписывающие аппараты, вагоны заполнены пассажирами, которые должны играть на музыкальных инструментах и петь, а также ловить коротковолновыми радиоприемниками шумы и отрывки музыки. Последние образуют случайную полистилистику, добавляя ко «всему» проезжаемого ландшафта «всё» музыкальной культуры. «Всё» (в том числе и давно состоявшееся) фигурирует в функции «нового». Собственно же новым является *размещение* «всего». Размещение реализуется буквально: на улицах Бонна (Ридль), в купе поездов и в железнодорожных маршрутах (Кейдж).

* * *

Приведенная цепь шагов складывается в линию продолжения. Еще раз посмотримся в пространстве между шумовым оркестром и мультисенсорными событиями. Но начнем с прошлого века, от всем известного Листа и всеобще популярных его Венгерских рапсодий (Вторая даже удостоилась пародийного дайджеста в культовом советском кинофильме «Веселые ребята»). Задолго до появления кинематографа

рапсодии Листа (и другие его пьесы, например симфонические поэмы) апробировали принцип, теперь известный под именем монтажа. Они строятся из фрагментов, между которыми нет выраженной причинно-следственной или какой-либо иной однозначной связи¹. Единственное, что держит композицию в состоянии завершенности, – быстрая, бравурная, «цирковая» по виртуозной эффектности концовка. Вихрь финала снимает в восприятии немотивированность очередности частей. Но нагнетание темпа и эффекта в финальных разделах – дань жанру виртуозной музыки, а не требованию крепко сбить форму. Последнее для Листа явно не императив². Воля мастера направлена на другое. Пластика и колоритность мелодии чардаша или богатство виртуозной фактуры для композитора важнее, чем логика соподчинения начала и конца, большого и малого и т.п. Это и есть самоценность материала: сочинение «из чего-то» превалирует над сочинением «чего-то». Вернее, «что-то» у Листа так устроено, что мы прежде всего слышим, «из чего» оно³.

Казалось бы, отсюда один шаг до банальной музыки: до какого-нибудь шлягера, который держится на эмоциональной открытости безотказных мелодических оборотов и не нуждается в связной конструкции целого. И шаг этот был сделан. Листу и другим романтикам могут низко поклониться современные дельцы поп-сцены. Однако опыт романтиков оказалось возможным осмыслить и иначе. За необязывающей самоочевидностью ярких мелодий и виртуозного декора был услышан далекий от мелодического благополучия исторический проект.

Материал самоценен – конструкция не накладывает на него ограничений. Значит, материал может быть любым. Не обязательно искать интересную мелодию, – можно инкрустировать форму готовыми клише мюзик-холла (Сати, «Парад»). Да и вообще мелодия не обязательна. Достаточно темброво-колористических мазков, создающих колористический звуковой объем, в котором мелодия растворяется (Дебюсси, «Море», 1905). Если на первом месте краска, то зачем вообще точная высота звуков? Можно синтезировать шумы и препарировать звучания природы (Эдгар Варез, «Электронная поэма», 1958). Но если музыкальному звуку функционально эквивалентен шум, то чем хуже слово, речевая артикуляция? Ведь слово, как и шум, тянет за собой четкие ассоциации, но с ним к тому же можно играть, то «говоря» музыкой, то «музицируя» говором (Лучано Берио, род. в 1925 г., назвал эту технику, реализованную в его Симфонии, «новым контрапунктом слова и музыки»).

Вслед за шумом и словом нельзя обойти свет и цвет. Уши и глаза всегда кооперировались, и не только скрыто, в синэстетических глубинах восприятия⁴, но и открыто. Еще в 1722 году Гайдн дополнил постепенное истончение ткани в финале «Прощальной симфонии» световым эффектом (оркестранты гасят свечи) и даже театральной акцией (исполнители, в разное время завершая свои партии, по очереди уходят со сцены). Поэтому когда в 1910 году Скрябин ввел партию света в «Поэму огня» («Прометей»), то оправданием ему служил не только мифологический сюжет, – он был

больше поводом, чем причиной⁵ .

Уже без всякого литературного повода Бруно Корра в 1912 году конструирует клавиатуру из цветных ламп и исполняет на ней не только свои сочинения («Абстрактную хроматическую музыку», например), но и сонаты Моцарта. Где свет и цвет, там и другие зрительные впечатления. Инструментальный театр (например, изображающая бичевание Христа игра на ударных в «Хоральной прелюдии» Владимира Тарнопольского) лишь доразвивает до состояния необычности то, что весьма обычно: пластическую экспрессию движений музыканта. Однако если зримое входит в музыку, то отчего не войти в нее обоняемому? Ведь от задувания свечей в гайдновской «Прощальной» до возжигания ароматических свечек при исполнении опусов Кейджа дистанция велика только хронологически, но не по существу.

* * *

Хронология формы.

1910... *Серийная (додекафонная) композиция, сериализм.* Арнольд Шенберг (1874–1951), его ученики Альбан Берг (1885–1935) и Антон фон Веберн (1883–1945) – творцы серийной музыки. Сериальная – ее послевоенное продолжение. О серийной технике уже шла речь (см.: «Неподстрочное примечание. Веберн», а также раздел «Плотское и плотное...»). Организация серийной и особенно сериальной музыки столь сложна, что слух ощущает лишь дистиллированную экспрессию звуковой геометрии (или звуковой кристаллографии), но не в состоянии зарегистрировать в каждом моменте звучания его связь с последующим и предыдущим. Поэтому с культом совершенного порядка сочетается эстетика непредсказуемости. Особенно ярка она в пуантилизме – разновидности сериализма, в которой звуки серии отделяются друг от друга паузами, либо широкими регистровыми расстояниями, либо резкими тембровыми контрастами, либо всем этим вместе. При этом звуки-точки замыкаются в себе, как если бы каждая точка стояла в конце неведомой, не услышанной фразы. Точки сами становятся фразами. Фразы следует «досказать» внутренним слухом, что *непредсказуемым* образом и делают как исполнители, так и слушатели.

1950... *Алеаторика и переменная композиция.* Идеи пуантилизма (фоническая самостоятельность каждой точки композиции) продолжают в область формы и дают самостоятельность частей во времени – незакрепленность фрагментов опуса относительно друг друга. Например, Фортепианный концерт и «Музыка перемен» Джона Кейджа созданы с помощью гадания по древнекитайской «Книге перемен»; изначально случайный выбор фрагментов возводится в степень, поскольку исполнитель должен случайно выбирать последовательность уже выбранных случайно композитором звуковых групп. Переменная композиция сложнее. Автор сочиняет отдельные части произведения, оговаривая возможные порядки их следования, из которых выбирает исполнитель. Тем самым сочиняются как

бы несколько произведений в одном, лишенном определенного временного вектора. Так устроена «Композиция для двух оркестров» Мишеля Филиппо (1960): прелюдийный фрагмент может быть заменен финальным, а он, в свою очередь, прелюдией; экспозиционная часть дана в двух вариантах, которые можно играть в любой очередности или сразу вместе (в обоих расположенных на расстоянии друг от друга оркестрах), то же самое – с развивающейся частью.

1960... Коллаж и суперколлаж. Монтирование в одновременности (в качестве разных пластов фактуры) или в последовательности (в качестве тем и эпизодов формы) цитат, а также и в одновременности, и в последовательности стилизаций и стилевых аллюзий регионально, исторически и жанрово различной музыки. Опознаваемость монтируемых моделей при этом принципиально важна. Она создает известную независимость друг от друга фактурных пластов или частей композиции, а одновременно и осязаемую многомерность времени-пространства опуса. Возникает возможность игры с частями и целым. В полистилистических опусах А Шнитке превалирует целое; в полистилистике Лучано Берно – части. Есть вариант, когда не превалирует ни то ни другое. В проектах, связанных с идеей «мировой музыкальной деревни», например в «Телемузыке» К. Штокхаузена (1966), цитаты из традиционной музыки различных регионов мира и этносов погружены в аморфный электронный раствор, так что не возникает четкой различимости частей и в то же время нет замкнутости целого.

1960... Индетерминированная композиция. Крайний случай (такой, в котором автор не предопределяет почти ничего) - «Из семи дней» (1968) К. Штокхаузена: нотный текст отсутствует, его заменяют словесные указания к медитации исполнителей (те должны спонтанно озвучивать свое медитативное состояние). Однако не следует думать, что индетерминированная композиция – легкое дело для дилетантов. Тонкость состоит в том, что композитор все-таки прочерчивает некий горизонт для вероятного; точнее, он сочиняет вместо одной строго определенной связи элементов множество возможных связей. Граница между множеством чего угодно и множеством возможного именно в данном произведении все-таки существует. Более того, именно чувство этой границы культивируется как эстетическое переживание.

1960... Момент-формы (термин К. Штокхаузена). Идея состоит в бесконтрастности или, напротив, избыточности немотивированных контрастов, нивелирующих артикуляцию времени. Момент-формы должны быть очень продолжительными (час и более), чтобы слушатель успел осознать отсутствие временного движения (краткие опусы дают ощущение движения в любом случае, поскольку в их конце еще жива память о начале). Один из примеров – «Моменты» Штокхаузена (1964): пасьянс (раскладывается по-разному; исполнителями руководит автор) из трех долгих «моментов» (условно обозначенных как мелодический; состоящий из созвучий-плотностей; «информальный», где исполнители могут издавать

любые звучания по собственному усмотрению); при этом главное требование к исполнению состоит в том, чтобы «моменты» как можно более плавно перетекали друг в друга – так, чтобы публика не замечала, когда кончилось преобладание мелодических построений и начались «плотности».

1960... *Минимализм (репетитивная музыка)*. Американец Терри Райли (род. в 1931 г.) в 1964 году сочинил алеаторически-импровизационный опус с открытой формой, названный «В тоне "до"». Что сделал композитор? Он написал с полсотни кратких мотивов, в которых есть звук «до». Первый мотив – из двух звуков, короткого «ми» и относительно долгого «до». Повторение этой чирикающей попевки создает сквозной пульс сочинения. Каждый следующий мотив минимально отличается от предыдущего, например вместо «ми-до» «ми-ми-до». Но отличия все-таки нарастают, и последний мотив составляет почти что мелодическую фразу объемом в октаву. Дальше идут указания к импровизации. Есть некоторое количество исполнителей, которые играют на разных (все равно каких) инструментах. Начинает произведение один из них. Он повторяет первый мотив – столько, сколько захочет, потом переходит ко второму и т.д. Тем временем в исполнение поочередно включаются остальные исполнители, проделывающие тот же путь. Количество повторений ими каждого мотива не регламентировано. Таким образом, при каждом новом исполнении каждый момент сочинения, образованный наслоением всех повторяемых мотивов, будет звучать несколько иначе, хотя общая атмосфера пульсирующей монотонии, в которой чрезвычайно медленно и как бы незаметно происходят некие микроизменения, остается нерушимой.

Минимализм поначалу возмутил авангардистский истеблишмент – это же примитивно: мало нот и много повторений. Репетитивная музыка казалась дадаистским чудачеством в духе Эрика Сати, – он еще в 1893 году сочинил тринадцатитактовую фортепианную пьесу, которую надо было повторять 840 раз подряд. Однако если принимается идея момент-форм, то принципиальных оснований отвергать репетитивные процессы нет. Единственное, чем они противоречили состоявшемуся авангарду, так это реабилитацией «бедного» и «простого» мелодического материала и биогенно-пульсирующей ритмики.

1970... *«Посткомпозиция», бриколаж, «размещение готового»*. Противоположность минимализма предшествующим поискам была сугубо внешней. Если нет телеологичности формы, то нет и запрета на тот или иной материал. Для создания безграничного в себе «момента» годится всё, если элементы «всего» утратили собственную знаковость, а значит, не могут противоречить друг другу. Перемолотые в шумах штокхаузеновских радиоприемников, разные пласты музыки к 70-м как раз и утратили собственную историческую семантику. Вне- (или до-) историчная бедность трех–пяти повторяемых звуков развернулась равнодопустимостью любого повторения, будь то хоть «В лесу родилась елочка», хоть ария Баха, хоть авангардистские сонорные плотности (все это и многое другое есть в

коллективных российских «Страстях по Матфею», 2000).

* * *

В революциях формы тоже обнаруживается гегелевски-жесткая последовательность шагов. Начинается она задолго до додекафонии. Можно строить ее от Бетховена. Бетховен – это торжество конструкции. Даже паузы у него – структурная необходимость, а не просто цезуры, позволяющие пианисту переменить позицию руки или вокалисту – набрать дыхание. Именно бетховенский опыт завершенной конструкции, в которой начальный мотив объясняет всё, поскольку это всё из него вырастает, стал отправным для самопознания формы в авангардизме XX века.

Целевое единство конструкции таит в себе две перспективы. Перспектива итога - рай для эпигонов. При должном усердии можно освоить любую схему формы и создавать сонаты с увертюрами в необозримых количествах, и они будут вполне достойными, даже осмысленными, – крепкая форма гарантирует музыкальные приличия. Есть и перспектива проекта. Это голгофа для новаторов, распинаемых на критическом кресте за элитарность или, как у нас в 1948 году, за «формализм».

На путь к голгофе ставит простое умозаключение: если материал подчинен конструкции настолько, что отдельные мелодические, гармонические, ритмические и т.д. элементы теряют свою пластическую, колористическую или символическую автономию, то конструкция сама должна стать материалом.

В серийной музыке материалом являются не звуки, составляющие серию, а интервальные отношения между ними, то есть собственно структура. Серия – такая форма, которая сама себе материал. Возникает двуплановое отношение музыкального целого к времени. В качестве модели сочинения серия содержит время в себе, – ему еще предстоит развернуться. В качестве звукового последования серия сама содержится во времени. Время сразу и вытянуто в процесс, и остановлено. Оно и совершается, и уже завершено. Каждый момент сочинения виртуально существует до того, как прозвучал (хотя это «до того» осознается все же тогда, когда он уже звучит).

Так продолжается и вместе с тем преодолевается основополагающий для Бетховена телеологический принцип формы, в которой самое главное – движение от начала к финалу, к цели, музыкально воплощающее неуклонную волю (отсюда и постоянное чувство Бетховена как великого революционера – особенно революционерами же).

Бетховенскую волю преодолевали эксперименты с вероятностным временем, временем – совокупностью альтернатив. Пять формант (частей) Третьей фортепианной сонаты Пьера Булеза могут играть в разном порядке (разделы внутри формант также). Девятнадцать звуковых групп в нотном тексте «Клавирной пьесы XI» Штокхаузена, очередность и темп исполнения которых выбирает пианист, разделены полем белой бумаги. Чистый лист между островками нотописи означает подразумеваемое множество не сыгранных исполнителем других версий опуса. Но разве не

такое же множество заложено в серии? Ведь далеко не все варианты ее преобразований используются композитором в сочинении. Так что алеаторика, индетерминированная и вариабельная композиция – это «вскрытый» сериализм.

Вероятностное времени порождает открытые конструкции, вроде момент-форм или репетитивных процессов. Если нет жесткой последовательности частей, то нет определенности начала и завершения. В творчестве Штокхаузена открытость проявляется даже в факте постоянного пересочинения некогда сочиненного. Произведение принципиально разомкнуто для собственных альтернатив.

Альтернативой музыкальному произведению может быть немзыкальное произведение. В творчестве композитора, архитектора и математика Янниса Ксенакиса (род. в 1922 г.), ученика Ле Корбюзье, развивающего в музыке идеи стохастической техники (в ней выбор отдельных звучаний опирается на математический аппарат теории вероятности), музыкальные опусы пересочиняются в качестве архитектурных проектов (например, «Метастазис», 1953: зарисовав звучания струнных как линии, автор получил график, который в 1956 году лег в основание проекта павильона фирмы «Филипс» на Всемирной выставке в Брюсселе).

В минимализме опус сам себе альтернатива. Долгие монотонные процессы не могут держать внимание зрителей одинаково напряженным. Когда внимание рассеивается, опус превращается в звуковой фон для самого себя; когда внимание вновь концентрируется, опус выделяется на собственном фоне. Таким образом, все время есть два альтернативных опуса; один – для несосредоточенного, другой – для сосредоточенного слушания.

Из «бетховенской» завершенной и самоценной конструкции с неумолимой последовательностью выведена конструкция открытая, подразумевающая альтернативы самой себе, конструкция, в которой время вариабельно, неодноколейно и нетелеологично, в которой оно в конце концов даже не время, а пространство (слоев повторения, архитектурных объемов, или, как в «мировой музыкальной деревне», регионов мира). Пространству же адекватно не развитие, а *размещение*. Формы музыки последних двух десятилетий тяготеют к комбинированию готового.

* * *

Новации материала и формы в XX столетии были неумолимо-последовательным продолжением развития музыки в XIX веке. Продолжение продолжилось самосворачиванием идеи продолжения. Авангард поведал о кривизне исторических прямых.

1 . В рапсодиях или симфонических поэмах Листа логические зияния образованы отсутствием последовательных гармонических переходов от одного раздела к другому. Лист и не скрывает этого обстоятельства, а скорее подчеркивает его, наскоро отделяваясь от необходимости вывести

«Б» из «А» несколькими нарочито необязательными аккордами или пассажами, а часто и просто паузой.

2 . Пурист завершённой конструкции Ф.М. Гершкович называл популярных (но не великих, с его точки зрения) мастеров романтизма «листами».

3 . Ровно наоборот обстоит дело у Бетховена, шедевры которого, по замечанию бетховенианца прошлого века музыковед А.Б. Маркса, «строятся порой из ничтожнейших мотивов» (цитируется фундаментальное «Учение о музыкальной композиции»), из которых «воля мастера выводит грандиозное целое».

4 . Ещё И. Ньютон предложил аналогию «спектр-октава». Но и без его вычислений всегда существовал цветной слух – синэстетический резонанс высот и тембров со степенью яркости света и цвета и с красками. Наиболее простой и всеобщий случай цветного слуха – восприятие высоких и звонких тонов как светлых, а низких и глухих – как темных.

5 . В последующих замыслах («Предварительное действие», «Мистерия») Скрябин планировал партию света без каких-либо сюжетных привязок.

СЛУЧАИ с китчем

Году в 79-м в камерный зал Гнесинского института набилась тьма народу. Афиша извещала о «Китч-программе» с участием известных «продвинутых» исполнителей. Конферанса не было. Концерт, длившийся более часа, состоял всего из четырех номеров: знаменитой прелюдии Рахманинова до-диез минор; песни Пахмутовой «Нежность»; шантанного романса начала века «Шелковый шнурок» и музыкальной мелодекламации «Как хороши, как свежи были розы...». На сцену выходили разные пианисты и играли всё ту же прелюдию Рахманинова. Разные певцы с разными аккомпаниаторами, а иногда одни и те же исполняли всё ту же «Нежность», а потом вдруг вышел контрабасист и сыграл мелодию Пахмутовой соло. «Шелковый шнурок» пелся то оперным, то кабарешным голосом. «Как хороши, как свежи были розы» читались по очереди всеми участниками концерта. Никакой иронии в интерпретации не допускалось. Все делалось очень серьезно, с искренним чувством. Между тем зал пришел на иронию. Особо подготовленные слушатели, корчась от смеха, бросали на сцену бумажные цветы, купленные возле Ваганьковского кладбища... Устроителей и участников концерта едва не выгнали из Института им. Гнесиных и из консерватории. Дело разбиралось в Краснопресненском райкоме партии. Хотя в чем, собственно, состоит хулиганство, никто из начальников так и не смог сформулировать. Подумаешь, номера в концерте повторялись! Так на радио одна и та же музыка транслируется по двадцать раз на дню. Похоже, идеологических надсмотрщиков страшно напрягла открытая душевность китча.

* * *

Один из исполнителей коллективного произведения «Страсти по Матфею–2000» Марк Пекарский говорил после премьеры: «Сначала я не понял: как же так? Это же китч! (с возмущенной интонацией). А потом понял: это же ки-итч...» (с ласковой интонацией).

ВАЛЕНТИН СИЛЬВЕСТРОВ

Непосредственного восприятия музыки не существует. Мы слышим в музыке то (или, при определенной установке, «анти-то»), что мы о ней прочли. И даже если мы ничего специально не читали, а просто взглянули на афишу, мы сталкиваемся со словесной оболочкой сочинения – его жанровым обозначением (месса или *magnificat*, квартет №... или симфония №...). Между слушателем и музыкой незаметно посредствует также программный подзаголовок (если он есть). Пусть не самим автором данные, конкретизирующие определения накрепко приросли к популярным опусам (например, «Лунная соната» у Бетховена) и к нашему их восприятию¹. Романтики, у которых жанр утрачивал определяющую роль, систематически сращивали программные названия с жанровыми обозначениями: «Фауст-Симфония» Листа, «Фантастическая симфония» Берлиоза, симфоническая поэма «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса... В музыке авангарда жанр окончательно лишился определяющей роли. Функцию настройки восприятия и очерчивания задач, которые ставит себе автор, взяли на себя авторские названия сочинений².

* * *

В списке произведений Валентина Сильвестрова много «старого», «тихого» и «простого». Простое подразумевается «Детской музыкой № 1» и «Детской музыкой № 2» – циклами фортепианных пьес 1973 года; уже не подразумевается, а выводится на первый план в 1974–1981 годах, когда создавались «Простые песни» (шесть песен на стихи Пушкина, Мандельштама и анонимного поэта) и «Китч-музыка» для фортепиано (1976). Старое начинается отсылками к XVIII веку («Классическая соната», 1963, «Классическая увертюра» для малого оркестра, 1964) и продолжается заглядывающей в архивную готику «Музыкой в старинном стиле» (для фортепиано, 1973), а также «Старинной балладой» (1977). Тихое заявляет о себе и прямо, и косвенно. Иногда – упоминанием неактуально мягкосердечного жанра (фортепианная «Элегия», 1967); иногда – указанием на спокойную сосредоточенность (симфоническая «Медитация», 1972); иногда – возведением в имя собственное основного тона исполнения («Тихие песни», 1974–1977). Рамкой старому-тихому-простому служат названия, означающие зону состоявшегося и исчерпанного: от «Эсхатофонии» (Третьей симфонии, 1966) к «Постлюдии DSCN» (памяти Д. Шостаковича, инициалы композитора по давнему, баховскому еще обычаю стали основой главной темы; 1981), еще одной Постлюдии (для скрипки соло; 1981) и еще Постлюдии (для виолончели и фортепиано; 1982), а также

«Post scriptum» (Соната для скрипки и фортепиано, 1990). В этом же ряду стоит симфония для баритона и симфонического оркестра на стихи Пушкина «Ехегі monumentum» (1985–1987). Спектр «тихого – простого – старого – последнего» дополняется «природным» («Лесная музыка» на стихи Г. Айги для голоса, валторны и фортепиано, 1977–1978; «Ода соловью» на стихи Дж. Китса в переводе Е. Витковского для сопрано и камерного оркестра, 1983) и «надхудожественным» («Метамузыка» для фортепиано и симфонического оркестра, 1992).

Творчество Сильвестрова – послесловие. От музыки остался отзвук. Эхо искусства сливается с вечными звучаниями природы и потому не угасает, а длится и длится, вопреки законам затухания акустических колебаний.

* * *

В Москве и Ленинграде для «оттепельных» консерваторских выпускников существовала кое-какая официальная свобода маневра. Можно было стать, условно говоря, Шостаковичем – развивать критически-философский симфонизм (который, впрочем, вписывался в советскую систему имперски большого искусства). Или – универсальным песенником – извлекать, как Т.Н. Хренников, из одного и того же мелодического чувства и куплеты для кинофильмов (например, «Гусарской баллады»), и крупные партитуры (например, одноименного балета). Наконец, допускался фольклоризм. Тут возникала возможность запутать идеологическую цензуру: на волне приветствуемого помпезного народничества (обработки «Вдоль по Питерской» для сотни балалаек) проскочить в неофольклористскую диверсию (обращение к глубинным, мифологическим, символическим константам музыкального мышления, не имеющим ничего общего с пропагандистским реквизитом).

В столицах национальных республик поле маневра было *уже*. Поощрялся в основном фольклоризм. Он устраивал как руководство, обязанное обеспечивать «рост местных кадров», так и творческую интеллигенцию, для которой разработка национальной специфики служила способом ладить с режимом, но в то же время и пребывать к нему в некоторой оппозиции (поскольку режим связывался с тотальным русскоязычием). На этом фоне додекафонные абстракции вызывали еще более непримиримую реакцию, чем в центральных столицах. В них усматривали не просто формалистическое западничество, а еще и советский (московский, русскоязычный) интернационализм. Следовать путем Э.В. Денисова, например, в Киеве было практически невозможно. Денисова не смогли исключить из Союза композиторов; Сильвестрова преспокойно исключили³. Денисова регулярно исполняли; сочинения Сильвестрова звучали изредка, и не на Украине, где жил композитор, а только в Москве, Ленинграде, а уж за ними в Германии и США. Такой хлеб, как издания партитур и киномузыка (более или менее доступный московским или ленинградским новаторам), Сильвестрову перепал лишь пару раз за всю его советскую жизнь. Теперь-то «Музична Украина» издала практически все им

написанное. А тогда композитор с мировым именем зарабатывал преподаванием в детских музыкальных школах; профессиональное общение в родном городе сводилось для него к узкому кружку таких же, как он сам, изгоев⁴.

Удивительно, как эта изоляция не обернулась провинциальностью; напротив. Видно, из кельи лучше слышно.

* * *

Незадолго до своей кончины о сочинениях Сильвестрова, услышанных на одном из фестивалей новой музыки, высказался Теодор Адорно: «Он очень талантливый человек. Возражения некоторых пуристов, что его музыка слишком экспрессивна, я разделить не могу. И я счел бы несчастьем, если бы он вдруг захотел бы более или менее механистически повторить для себя то, что произошло в Западной Европе за последние 20 лет»⁵.

Идейный патриарх авангарда имел опережающий слух. Ведь быстрая эволюция Сильвестрова в 1960-е годы внешне ничем не отличалась от хода западноевропейских музыкальных новаций за 20 послевоенных лет или от того, как его конспектировали поиски московских авангардистов. Все, что в свой черед становилось технически опорным у Денисова, Шнитке, Губайдулиной или использовалось ими (тоже в свой черед) в качестве актуального штриха, нашло место в пятнадцатилетии между Первой сонатой (1960) и поворотными «Тихими песнями» Сильвестрова. В том же году, когда Шнитке закончил Первую симфонию (1972), Сильвестров в «Драме» для фортепианного трио и в «Медитации» для виолончели с оркестром реализовал идеи полистилистики. И у Шнитке, и у Сильвестрова полистилистическая драматургия оборачивается театральным действием, ассоциативно связанным с «Прощальной симфонией» Гайдна. В начале симфонии московского автора музыканты поодиночке выходят на концертный подиум (инверсия концовки гайдновской симфонии: музыканты поочередно уходят из-за пультов). В конце первой части «Драмы» скрипач зажигает и тут же задувает спичку; в кульминации «Медитации» свет гаснет, оркестранты и солист замолкают и в полной темноте чиркают спичками и гасят их огоньки (в гайдновском финале уходящие оркестранты тушат свечи, укрепленные на пультах). Со времени «Молотка без мастера» П. Булеза (1954), а у нас с «Сюиты зеркал» А. Волконского (1959), тембровым маркером новой музыки стал звук ударных: облачно-гулкий, звонко-пространственный, рельефный, но многозначительно не точный, не поддающийся вокальному воспроизведению и, следовательно, до-, вне- или надчеловеческий. В «Мистерии» для альтовой флейты (а это – «булезовский» инструмент, из «Молотка без мастера») и шести групп ударных (1964), в «Проекциях на клавишин, вибрафон и колокола» (1965) сполна отдана дань авангардному тембровому миру.

Только зная, что случилось с музыкой Сильвестрова в середине 70-х, можно заметить дремлющую в ранних сочинениях несозвучность

магистральному авангарду, экзистенциальным притязаниям его техник.

Экспрессивность, подмеченная западными критиками, собственно, не была специальной данью романтическим «чувствам», анахронистичным в пору моды на «Структуры» (так называлось этапное сочинение П. Булеза 1952–1961 гг.). За «чувства» принимали отсутствие технической самоуверенности. Произведения Сильвестрова как будто сомневались в собственной технике. Хотя каждая конструктивная идея доводилась до конца и никаких структурных зияний не возникало, техника временами словно замолкала, и в моменты ее «паузирования» наружу прорывалась традиционность-натуральность. Например, в пуантилизме, в котором обязательны регистровые зияния между отдельными звуками-точками, вдруг мерещилась мелодическая слитность, – это слух связал между собой две звуковые вершины, слишком резко выделенные и слишком близкие друг к другу в интервальном поле («Элегия» для фортепиано, 1967).

Намекающее на себя, угадывающее себя, ухватывающее собственные отголоски звучание стало образным субстратом музыки Сильвестрова. Сочинения 60-х словно нечаянно приоткрывают незаметную, заклеенную обоями техники, дверь, и из нее падает узкий и призрачный, но путеводный луч света.

* * *

Оркестровые сочинения 1960-х годов автор называл «космическими пасторальями». Внимание тех лет больше фокусировалось на первом слове. Второе казалось поэтичным рудиментом. Но для понимания позднейшей творческой системы Сильвестрова оно не менее важно, чем отсылка к «астрофизическому» универсуму. Трепетно-нежное и идиллически бесхитростное отношение к музыкальному материалу стало тем новым слышанием, на фоне которого авангардистские буря и натиск показались пыльной суетой.

Еще в «Медитации» (1972) центр тяжести был смещен в зону завершения. Все полистилистические конфликты состоялись, в темном молчании призрачно просвистели световые пули зажигаемых спичек, словно картина ночного боя, видимая очень издали, и пространство борьбы оказалось позади, как будто давным-давно оставленное. Темы в кодовом разделе теряют стиливые очертания, растворяются друг в друге. Процесс взаимопогашения контрастов долог, кажется бесконечным и самостоятельным, как особая и притом неагрессивно-самодостаточная форма жизни.

Настоящее звучание – это послезвучание. «Если форма кончилась по всем параметрам и тем не менее продолжает звучать в незримом, неслышимом пространстве, это определяет ценность сочинения, свидетельствует о нем как о свершившемся онтологическом факте»б .

Мгновения, когда звук исчерпывается, но продолжается в шелесте снимаемого со струн смычка, в остаточной вибрации аккорда рояля, в немом до-выдохе исполнителей на духовых и т.д., композитор превратил в

самостоятельные звуковые краски. Он пишет такую ткань, которая оставляет впечатление растворения ткани. У растворения обнаруживается множество степеней и градаций, в том числе и довольно весомых и плотных. Но и они поданы под знаком неакцентированности, лирической «слабости».

Послезвучание – не просто новое качество звуковой материи, а еще и концепция творчества.

* * *

«Все менее возможны тексты, начинающиеся, образно говоря, "с начала". Постлюдия – это как бы собирание отзвуков, форма, предполагающая существование некоего текста, не входящего реально в данный текст, но с ним соединенного. Таким образом, форма открыта, но не в конце, что более обычно, а в начале. Постлюдийность – это и нечто большее. В сущности, это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие ее. И это не конец музыки как искусства, а *конец музыки*, в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь»⁷ .

Жизнь в *конце* проявляется в медлительно кристаллизирующихся тождествах, которые расплываются в затихающих отзвуках; она состоит из повторов, которые словно изживают развитие, тормозят время и сами то и дело останавливаются в медлящей паузе; она не стремится к яркому и четкому облику, ее лики дwoятся, троются, струятся расплывающимися чертами: аккорды аккомпанируют мелодиям с запаздыванием, резонирующий тембр призрачно удваивает основной звук, отдельные точки мелодической линии «зависают» – мелодия кончилась, а они все звучат... Как шелестящий гул, оставшийся на месте удара тарелки или гонга, фактура словно не имеет точной высоты и скорости. Но в призрачной призывности есть своя ясность, далекая от смысловой смазанности, невнятицы и недомолвок.

Когда в симфонии для баритона и оркестра «Ехегі monumentum» вместо декламационного размаха, который естественно ожидать от произнесения знаменитого пушкинского «Памятника», звучит сосредоточенно-монотонный распев, отчасти напоминающий молитву, поэтический текст не «остраняется», – напротив, приближается к нам и к самому себе. Бережно скромная вокальная линия погружена в бескрайний гул тромбонных аккордов, в котором возникают и гаснут, накладываются друг на друга и клубятся дальними отзвуками ритмические и мелодические рисунки, высвечиваются вертикали и затихают их отголоски. Этот огромный храм насквозь открыт – в пределах слышимого ни один мотив, никакие созвучия не кончаются, а продолжают и продолжают до самых дальних акустических горизонтов. Грандиозная инструментальная оболочка окутывает стихотворение, будто многократное эхо слов; уходя от вокального центра звучания к дальним границам оркестрового диапазона,

слово разрастается, обретает монументальный масштаб. Но монумент получается сокровенный, имматериальный, духовидимый.

* * *

В «Exegi monumentum» Сильвестров создал музыку «без стен». Акустический образ сориентирован на звучания природы. В концертном зале звук, даже самый долгий и полетный, натывается на стены, мечется между ними, он загнан в замкнутое пространство, он определен внешними по отношению к нему пределами. И эти внешние пределы интериоризируются музыкальной композицией, музыкальным исполнением. Что такое финальное звучание, в чем состоит его финальность? Дирижер показывает «снять», и оркестровое звучание прекращается (остаточная реверберация не в счет; к ней никто не прислушивается, словно она – отходы производства; отнюдь не случайно сложившаяся эстетика звукозаписи требует механической очистки звучания от призвуков живого исполнения). Пианист отрывает пальцы от клавиатуры, отпускает педаль, демпфера опускаются, и колебания струн прекращены. И каждый тон обычной гаммы, сыгранной на инструменте или спетой вокалистом, подобным же образом прерывается, чтобы уступить место другому. Звуки не проживают свой естественный срок. Они помещены в клетушки измеренного времени.

Музыкальная ткань в симфонии Сильвестрова так сочинена, что звуки живут, пока не затихнут сами по себе, словно дирижер забыл, как показывать «снять», у рояля отказали демпфера, а предыдущий тон мелодии не хочет уступить место последующему. В звуковом пространстве веет свобода, но не та, что выражает себя в человеческих деяниях, а та, что прирождена струению ручья или порывам ветра.

По сути дела, звук ведет себя у Сильвестрова так, как если бы он был паузой. Ведь только паузы не бьются о стены концертного зала, только их нельзя заглушить демпферами. Как бы они ни были кратки, они длятся словно сами по себе – столько, сколько им отведено природой молчания. Паузы свободны, даже когда наиточнейшим образом вычислены (и тем самым ограничены) композитором.

И тут надо вспомнить о Веберне. Пространство молчания в его музыке уравнивает предельную концентрированность структурных сил, которым достаточно единственного изолированного звука, чтобы продемонстрировать свою мощь. Пуантилистический авангард разлагал на составные части веберновские звуки-точки, экспериментировал с дальнейшей структурной концентрацией (вместо целостного звука – его микрочастицы: тембровый спектр или артикуляционный штрих). Веберновские паузы оставались мало замеченными и осмысленными. Сильвестров высветил их смысл. Можно сказать, что натурально-свободный звук Сильвестрова – это облаченные в акустическую плоть веберновские паузы.

Родоначальника пуантилизма и его антиавангардистского последователя

объединяет предельно обостренное чувство детали. В чуткой тишине даже слабый отзвук исполнен значения. Прорисовка слабого, которое выступает в сильной конструктивной роли, требует на порядки большей точности, чем оперирование заведомо сильным материалом. В партитурах Сильвестрова, в том числе и самых «простых» («Тихие песни», «Китч-музыка», «Простые песни»), прециозно выписаны мельчайшие нюансы исполнения. Музыканты, исполняющие его опусы, под любыми предлогами стараются избежать мучительного присутствия автора на репетициях. Очевидцы таких репетиций рассказывали: едва пианист заносит руки над клавиатурой, чтобы взять первое созвучие, композитор уже бежит из зала на сцену с криком «Не так!». Забавно, конечно. Но показательно: зазвучавшая пауза требует эзотерической бережности.

* * *

Облаченные в собственные призывки, хрестоматийные строки пушкинского «Памятника» в симфонии Сильвестрова очищаются от шума культурной привычки, застывшего слова. То же происходит и с хрестоматийной музыкой, например русским романсом в «Тихих песнях».

Первый настоящий шок Сильвестров вызвал «Китч-музыкой». Мало того что отсылки к романтизму воспринимались как ходьба на поводку у меломанов-обывателей; в воспроизведении шумановских, шопеновских и брамсовских моделей не видели искомой стилизации. Композитор словно самоустранился и ничего не сочинил, разве что предписал исполнителям сплошное «тихо». В 1976 году мало кто расслышал в этом «слабом стиле» (определение автора) прорыв к подлинному диалогу с прошлым. Прошлое не сдувается со сцены зычным авторским самопредъявлением (в обычных стилизациях, чтобы модель не снесло, ее приходится приколачивать к полу, как фанерный монумент; пример такого приколачивания – инструментовка мелодий Бизе с использованием ансамбля ударных в «Кармен-сюите» Р. Щедрина). У Сильвестрова прошлое раскрывается навстречу тонкому нюансу, намеку, осторожному притрагиванию к струне. А раскрывшись, оно уже не прошлое, а настоящее – зона своего собственного исчерпывающего продолжения.

Еще больший, чем «Китч-музыка», шок вызвали «Тихие песни». От «тривиальности» первого опуса еще можно было укрыться за якобы ироничным названием. «Тихие песни» – название строгое и серьезное. «Китч-музыка» длится всего 15 минут. «Тихие песни» – около двух часов. Для камерной вокальной лирики это такая же гипертрофия (и столь же вызывающая), как вагнеровская тетралогия для оперы.

Что особенно обескураживало, так это неслышность техники, авторских, композиторских умений. Простейший минор, аккорды из репертуара дворового гитариста-подростка, мелодика, напоминающая меньше о Глинке, а больше о Гурилеве и Варлаамове и даже о домашнем музицировании... Да и стихи (Пушкина, Жуковского, Лермонтова, Тютчева, Боратынского, Есенина) выбраны зачитанные и запетые, а если не самые

известные (например, Китс в русском переводе или Шевченко на украинском), то все равно поданные так, будто переписаны из давнего-давнего провинциального домашнего альбома. Записные посетители концертов новой музыки судили «Тихие песни» как не совсем удачную шутку (ведь 2 часа монотонного звучания для шутки многовато). С трудом верилось, что композитор серьезен; что идея «Тихих песен» состоит в отказе от техники как главной творческой инстанции; что вообще может иметь место подобная идея; более того, что она правильна.

* * *

Кстати, о монотонии. В середине 1970-х годов минимализм (долгие процессы повторения элементарных звуковых фигур) уже не был новостью. И не потому, что сочинения Т. Райли или Ф. Гласса все шире исполнялись, а потому, что репетитивный принцип минимализма работает и в рок-музыке, и благодаря ей стал слуховой привычкой. В «высоколобом» минимализме повторяемые паттерны элементарны до абстрактности и не вызывают стилевых (и вообще каких бы то ни было) ассоциаций; в рок-музыке они замкнуты в довольно узком гетто созерцательно-экстатической чувственности, раскованной расслабленности, эротики-медитации. В «Тихих песнях» процесс построен из узнаваемых идиом, и не просто узнаваемых, а живущих в уютном тепле обыденно-нормальной музыкальной сердечности.

Как раз за этот житейский романтизм, на который давно упали тени персонажей Зоценко, романсовый обиход резко отвергался авангардным музыкальным сознанием. Если к нему обращались, то с гротесково-ироническими намерениями. Стравинский в «Мавре» (опере по «Домику в Коломне» Пушкина, 1922) изобретательно утрировал традицию Варламова-Гурилева, чтобы эстетски зафиксировать «насекомую» ничтожность героев. Сильвестров выбирает ту же модель, но не с узкой целью реабилитировать обычные чувства «простого» человека. Привычно-бытовая романсовость служит проводником в мир сублимированной тонкости и чистоты, который размещен не на горних вершинах интеллектуального прогресса, а в глубине человечности, в которую изначально вовлечен любой живущий. Композитор указывает: «Петь как бы вслушиваясь в себя. Все песни должны петься очень тихо, легким, прозрачным и светлым звуком, сдержанно по экспрессии, без психологизма, строго. Цикл желательно исполнять полностью (без перерыва) как одну песню».

Настоянная на сокровенности тишина заставляет в себя вслушиваться – не сразу, конечно (потому композитору и потребовалось почти два часа). Постепенно нарастает чуткость восприятия. Под покровом вариантных повторений «одной песни» обнаруживается множество деталей, оттенков, смысловых наклонов. Непривычным богатством прежде всего поражают знакомые поэтические тексты. Поскольку автор словно и не придумал никакой музыки, то получается, что стихи сами сочинили ее для себя. А

поскольку «не придуманная» музыка еще и радикально чужда аффектации, тщательно сторонится первого плана, то она не заслоняет слово, и стихи, сами положившие себя на музыку, сами же ее исполняют, сами себя поют – своим собственным голосом. К хрестоматийным стихотворным строчкам возвращается первосказанность.

Но когда вслушаешься в напев «самой поэзии», понимаешь, что он окутан интенсивной жизнью «самой музыки». Только поверхностному вниманию кажется, что мелодии элементарны, банальны, пусты. Стоит погрузиться в их непритязательную элегичность, и каждое мгновение оборачивается чудесно-неразменным, недостижимо «моим» богатством. При всей насыщенности, весомости, значительности открывающегося многообразия впечатление простоты не исчезает. Как удалось композитору достичь столь совершенной, полной слитности несовместимого?

Тут работает изысканная техника «отказа от техники». Никаких сложностей – тривиальные мелодии с тривиальным аккомпанементом. Банально, да еще не вполне «умело», с «ошибками» против стандарта. Но «ошибки» складываются в систему правил – в лексику и грамматику языка-эха, языка «договаривания», «послеязыка».

Мелодии движутся в русле слуховых ожиданий, но лишь иногда по центральной стремнине, чаще – ближе к берегам, с их омутами и отмелями. Словно случайно заблудившись, они без усилия преодолевают течение, но в то же время и плывут по нему. И открывается подлинная широта реки, ее жизнь, не сводимая к протеканию воды от истока до устья.

Аккомпанирующие голоса с наивной честностью и с наивной же неточностью обозначают и вуалируют аккордовые шаги, и в этих вуалях различимы рисунки случайные, не функциональные – не имеющие отношения к обычной поступи гармонии. Возникает впечатление утопанной дороги, которая постоянно рассредоточивается на неведомые тропинки и постоянно же собирается в наезженную колею.

Ритм гармонических смен не всегда совпадает с логическими акцентами мелодии, и от этого общее движение притормаживается. Каждый момент фактуры застывает в «отвлекающей» задумчивости: сознание вмещает в себя также то, на чем не сфокусировано, и вдруг замечает свои «посторонние» мысли и переживает собственную переполненность.

Фортепианный аккомпанемент погружен в марево педали (так играют начинающие пианисты, от судорожной сосредоточенности на пальцах и клавиатуре забывающие отпустить педаль), и в результате басы не идут, а плывут, как «тени безымянных и беззвучных кораблей» (слова Сильвестрова о кульминационном образе «Медитации»).

Концовки отдельных романсов размыты, как у обойденных творческим счастьем авторов, которым не дается самое в композиции главное – финал. Голоса не собираются в последний аккорд, а разбредаются в досказываниях каждый своей мелодической идеи. Но звучит это не разболтанностью, а оберегаемой значительностью «договариваемого». Заключительные тоники не утверждаются, а осторожно нащупываются, словно композитор не

отвечает, не «решает вопрос», а робко спрашивает о чем-то самого себя. Получается, что финал вроде как обозначен, но эскизно, предварительно – так, что требуется послесловие.

Послесловием к предыдущему оказывается каждый следующий романс. И опять: автор словно не умеет начать. Каждый романс не начинается «сразу», как положено (на то и начало, чтобы опус заявил: «вот я», или, в случае вступления, подготовил публику: «вот сейчас я перед вами предстану»), а словно натекает на время, как медленная, из неясной дали пришедшая волна. Сперва на время начала ложится прозрачная влажность пары аккордов, двух-трех вокальных интонаций, потом над этим слоем застывают новые и новые накаты, и в какой-то момент оказывается, что произведение давно началось и под его поверхностью уже не видать дна.

Двухчасовой цикл романсов мерно дышит громадной, бездонной, космической тектоникой, ритмом световых лет. Образуется невозмутимо-неисчерпаемое и щемяще трепетное «послесловие» к тривиальной исповедальности бытового романса. И не только к этой культурной странице. «Тихие песни» – эхо «человеческого, слишком человеческого» вообще, отзвук завершившейся истории человеческой субъективности.

* * *

Еще немного о монотонии и тишине. Их сочетание – родом из 1957 года, из «Неопределенного» Джона Кейджа. Одна из притч (особым образом расположенные на страницах тексты притч изображают в «Неопределенном» музыкальную партитуру) гласит: «4'00": Оказавшись в Бостоне, я пришел в звукоизолированное помещение Гарвардского университета. Каждый, кто со мной знаком, знает эту историю. Я рассказываю ее беспрестанно. Так вот, в этом обеззвученном помещении я услышал два шума – высокий и низкий. Потом я спросил у компетентного техника: почему я слышал шумы, хотя помещение абсолютно звукоизолировано? "Опишите их", – попросил он. Я это сделал. И он сказал: "Высокий шум издавала ваша работающая нервная система; низкий – ваша циркулирующая кровь"»⁸. Рассказ, моделирующий музыкальное сочинение и вместе с тем предъявленный в качестве отказа от музыкального сочинительства как такового (отказа от композиторской техники, от звуковых структур и партитуры), содержит следующие мотивы: старое, известное («Каждый, кто со мной знаком, знает эту историю»); длительное повторение одного и того же («Я рассказываю ее беспрестанно»); тишина (звукоизолированное помещение); слышная в тишине человеческая природа (высокий шум нервной системы и низкий гул крови); наконец, простота (рассказ стилизованно наивен). Можно сказать, что Четвертая минута из Кейджева «Неопределенного» – вполне определенный прообраз «Тихих песен». Все есть, кроме музыки.

* * *

У выработанной Сильвестровым техники отказа от техники есть прообраз: артикуляция, благодаря которой эстрадные певцы превращают элементарные «панама-мама» шлягерных мелодий в заставляющие вслушиваться в себя образы-смыслы. О поп-песенке всегда можно сказать, что текст у нее идиотский, что мелодия тупая и примитивная. Но когда, например, А.Б. Пугачева выделит повторяемые попевки сначала грудным страдальчески заглубленным звуком, а потом тембром металлически звонким, холодным, цинически предьявляющим безнадежность (например, в песне из репертуара 70-х: «ПА -А (!) среди зимЫ-Ы(...), посредИ'(...) зи' -мы'(...)» или в хите 2000 года «Мадам Брошкина»: «А Я -тА кА(!) я, растА(?) кА 'я-ра-стака'Я (!)»), то понятно, что мелодия потому и проста, чтобы не лезла в кадр, когда там происходят такие значимые артикуляционные события.

Центр тяжести некомпозиторской музыки вообще, будь то фольклорные песни или наигрыш, рок-импровизация или древний культовый гимн, лежит в сфере артикуляции. Если бы, например, не «трудная» экстатическая хрипкость в голосе корякского шамана, то его пение было бы навязчивой идеей в стиле «мотивчик пристал» – музыкальным бормотанием человека из очереди; уж какая тут магия! Если бы не отрешенно-сосредоточенное артикуляционное ощущение словесно-мелодического тока, то, например, знаменый распев был бы монотонной и скучной мелодекламацией, без всякой мистической значительности. Если бы не пространственное звучание электроусиленных инструментов, не игра с имитацией пения и не пение с имитацией инструментального звучания (а такие пение и игра, впрочем, и для джаза характерные, служат экстатическому размыканию чувственной телесности и обратному погружению в нее как в сторонний объект), то рок-музыки не было бы, – мы бы слышали бесконечного «Чижика-Пыжика», исполняемого почему-то на стадионах при громадном стечении публики (впрочем, стадионных аудиторий тоже не было бы).

То, что делает джазовый вокалист, подражая саксофону (так называемое пение «ва-ва-ва»), невозможно записать в нотах. Это – система мельчайших артикуляционных нюансов. Аналог такой системы для мелодии-гармонии-фактуры-тембра-формы (т.е. как раз того, что сочиняет композитор и для чего нужна партитура) выработал Сильвестров. «Тихие песни» - энциклопедия артикуляции, превратившейся в выписанный нотный текст. Еще и поэтому песни стилистически и исторически опираются на банальные романсовые модели. Чем проще и привычнее фон для артикуляции, тем заметнее и весомее ее изысканность.

* * *

«Тихие песни» очень легко эстетически сломать. Достаточно исполнить их в привычно-рельефной динамике, с рутинно-нервными нажимами на выразительные мелодические обороты, с громким выделением наиболее активных слов. Но именно в уязвимости музыки заключается дерзкий вызов негиблемо победной культуре шоу и скандалов, «звезд» и вождей,

авангарда и реформ. «Тихие песни» светятся смиренной бережностью, сосредоточенным милосердием, сочувственным бескорытием. Кажется, ни один из великих новаторов (кроме, пожалуй, Веберна) не оставил музыкальных воплощений любви (в традиционном христианском понимании этого слова), да, собственно, и не стремился к этому; принцип музыкально-технического самоопределения и не допускал таких стремлений. В «Тихих песнях» состоялось раздранье завесы техники – в произведение хлынуло сияние любви.

Такой хрупкой (и вместе прочной) музыки, как в «Тихих песнях», Сильвестров больше не создал. Но найденное в них состояние обогащающего исчерпания (когда смысл растет за счет убывания интенсивности выражения) оказалось неисчерпаемым.

Пятую симфонию (1980–1982) композитор определил как «постсимфонию». В ней всё – кода. Главные темы откликаются на романсовую череду «Тихих песен», на романтические образы «Китч-музыки». Фоном им служат найденные в «Лесной музыке» (1977–1978) звучания природы: широкое пространство рисуют открытые зовы медных и гулы ударных; околосурдинное звучание струнных, беззвучные выдохи духовых заполняют простор шелестами листьев, дыханием ветра. Форма – тоже отклик, но не прежним опусам, а самой себе.

Симфонический процесс построен парадоксально: как замедляющее ускорение. Вначале темы излагаются с множеством остановок, их фразы чередуются словно в случайном порядке (сначала вторая, потом первая и т.п.): мелодическая связь прерывается, ускользает от восприятия. Музыка едва движется. Постепенно остановок и логических разрывов становится все меньше, движение обретает слитность, а тем самым и скорость. Но под слитной линией обнаруживаются минималистские вариации, не продвигающие вперед, а лишь разъясняющие одно и то же: скорость оборачивается «застыванием времени» (слова композитора). Природные и песенные образы сходятся в кульминации в единый, напоминающий не то средневековые танцы родом откуда-то из Фландрии, не то пастушеские наигрыши с Западной Украины. Танец-наигрыш многократно и почти буквально повторяется; процесс останавливается вовсе. Возвращение первого раздела сочинения (способ собирания сочинения в памяти, а значит, и убыстрения времени) оказывается послесловием к послесловию – еще большим замедлением ...

* * *

Традиционные формы и отсылки к популярному концертному репертуару в музыке Сильвестрова – и синонимы-повторы, и омонимы-метафоры. Так – в сонате для скрипки и фортепиано «Post scriptum» (1990): соната почему-то помещает нас в непреодолимой дали от себя. На этой дистанции мы становимся как-то меньше. Но вместе с тем и больше самих себя, обычных – ведь если до нас доносится такой дальний отзвук, значит, мы очень высоко. Автора у сонаты как будто и нет. Зато есть метаавтор,

неповторимым языком которого стали «общие места» – преобразившиеся.

Сильвестров музыкально воплотил смирение. И оказалось, что эстетика смирения удивительно оригинальна. Смирение в похвалах не нуждается, оригинальное же привычно хвалить. Когда смирение способно проехать в область одобрения лишь на подножке оригинальности, это довольно ярко характеризует сложившуюся этическую ситуацию... Впрочем, сам композитор если и стремился к оригинальности, то лишь в той степени, в какой – к смирению. Авторская неповторимость им не планировалась; она возникла как рефлекс существующего культурного контекста.

* * *

Эстетика послесловия поначалу «не читалась» в музыке Сильвестрова. После его премьер говорили о неоромантизме, о китче – не шире. Да и теперь идея постлюдийности может казаться всего лишь экстравагантным жестом, свидетельством харизматических новаторских претензий, даром что за бережным отношением к отголоскам прошлого стоит смирение. Эмфатическое смирение «зовёт и ведёт» не хуже вождизма. Но тут как раз тот случай, когда действует связь музыки с судьбой культуры. Чем тоньше такая связь, чем она глубже, тем с большим опережением музыка говорит о том, что через какое-то время станет очевидной действительностью, понятной даже публицистам. Уже в 1970-е годы Сильвестрову-композитору было ясно (хотя для него вопрос ограничивался пределами сочинения музыки) то, что только теперь звучит (и притом свежо, хотя без особых предчувствий оспаривания) в текстах общего профиля: привычная по прошлым векам духовная культура – культура абсолютных претензий, связанных с решением последних вопросов, культура метафизических устремлений и интеллигентных чувств – осталась в прошлом⁹. Быть в горизонте этой культуры – значит быть эхом былого. А в особо радикальных случаях – отшельником.

1 . Иногда бывает наоборот: имена самих авторов становятся программными подзаголовками («Полонез Огинского»).

2 . Тут возможны парадоксы. В качестве авторского названия может фигурировать какое-либо традиционное определение жанра. Так, у А. Шнитке есть *concerti grossi*. Однако указание на жанр, которое для Вивальди было спокойной констатацией типового формата, у Шнитке становится концептуальным манифестом, указывающим как раз на нетипичность опуса. Родовое имя фигурирует в роли метафорического имени собственного.

3 . Валентин Васильевич Сильвестров родился в Киеве в 1937 году; с 1958 по 1963 год учился в Киевской консерватории в классе маститого композитора и фольклориста Б.Н. Лятошинского. С конца 80-х композитор живет и работает в Германии.

4 . Л. Грабовский, В. Годзяцкий и В. Загорцев в середине 60-х вместе с Сильвестровым изучали творчество Веберна, Штокхаузена, Булеза, а также

польских авангардистов К. Пендерецкого и В. Лютославского, осваивали новые композиторские техники. Этот маленький кружок на западе называли «Киевская группа».

5 . Цит. по: *Савенко С.* Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 73.

6 . Там же. С. 79.

7 . Там же. С. 80.

8 . См.: *Cage J.* Unbestimmtheit // Die Reihe. Bd. 5. 1959. S. 90.

9 . В формате настоящего изложения невозможно подробно обозначить эту тему. Сошлюсь на фиксацию положения вещей в статье: *Серегин А.* Владимир Соловьев и «новое религиозное сознание» // Новый мир. 2001 .№ 2. С. 139–142. В суждениях А. Серегина примечателен их спокойный констатирующий тон. Спорить, действительно, не приходится. Так оно и есть: метафизические потребности настолько утратили культурный приоритет, что у тех, кто продолжает им служить, «нет никакой возможности не то что ожидать того же и от всех остальных, но хотя бы сделать собственную позицию значимой для них альтернативой» (С. 140).

СЛУЧАИ с современным звучанием классики

В 2000 году на юбилее «Независимой газеты», выдержанном в респектабельно-дорогостоящем стиле, исполнялся капустник по популярным оперным мотивам. Зарифмованные похвалы в адрес газеты пелись, между прочим, на мелодию знаменитой арии о клевете из «Севильского цирюльника»: то ли тонкая самоирония героев праздника, то ли «мотивчик пристал».

* * *

Знакомых исполнителей недавно пригласили поиграть на званом вечере в одном банке. Музыканты приготовили ноты «Брандербургских концертов» И.С Баха. «А не тяжело будет публике?» – спрашиваю. «Ты что, это же попса!»

Контекст (конспективно).

Виртуально-глобальная публика всемирной паутины и «чистый пиар» (информация о мнимых событиях, фигурирующая в качестве реального события провокации) отзываются друг другу. Заведомое недоверие к информации и полная зависимость от нее равно конститутивны – так же как (в России) всеобщий уход от налогов и всевластие налоговой полиции. Закононарушительные практики органично встроились в современный мир. Коррупция движет принятием решений, следовательно, является условием функционирования государств. Терроризм интегрирован в мировое хозяйство через торговлю оружием. Фактами нарушения законов манипулируют в информационных войнах, которые, со своей стороны,

стали системным элементом политики и экономики. Претендующие на мировую универсальность «правовое государство» и «общечеловеческий» законопослушный **гражданин** потихоньку превращаются в утопию. В самых образцовых правовых государствах идея гражданского политического самоопределения вытесняется фундаменталистски-родовой («голосую за демократов, потому что я из рабочей семьи, мы всегда голосовали за демократов»); «голосую за республиканцев, потому что я верующий») или социализированной тендерной (для ответов на вопросы «кто я? зачем я?», а тем более «кто виноват?» и «что делать?», достаточно членства в этнической общине, женской организации или в клубе геев и трансвеститов).

ГАЛИНА УСТВОЛЬСКАЯ. АЛЕМДАР КАРАМАНОВ

Первая развернутая публикация о творчестве Караманова (род. в 1934 г.) появилась, когда композитору исполнилось 60 лет¹. Уствольской (род. в 1919 г.) пресса впервые заинтересовалась на 71-м году ее жизни².

Список сочинений Караманова начинается 1953 годом и содержит более 70 названий, из них только симфоний три десятка. Две попытки их исполнения состоялись на рубеже 1980-х годов. Список произведений Уствольской открывается 1946 годом и содержит около 40 масштабных опусов. Более или менее регулярно исполнять ее музыку начали лишь в 90-е. Не прерывавших работу авторов долгими десятилетиями словно не существовало в музыкальной жизни. И ведь не потому, что их совсем не знали или не ценили в профессиональной среде.

* * *

А.Г. Шнитке вспоминал студенческие годы: «Был такой Караманов, который учился со мной и превосходил всех своих однокурсников. Это невероятно одаренный, феноменально одаренный человек <...> Талантливей его нет никого <...> Во время учебы в Москве он буквально всех подавлял. Приехав "полудиким" в отношении новой музыки, усваивал все невероятно быстро <...> Благодаря невероятно слуху и гениальной голове, он усваивал все самостоятельно при прослушивании различного рода произведений. Когда была исполнена в 1963 году Десятая симфония Шостаковича, он на следующий день играл ее абсолютно точно <...> Он развивался очень бурно и заражал своим развитием почти всех учащих композиторов, оказывая на них непосредственное влияние»³.

А вот слова Д. Шостаковича о своей ученице: «Я верю в то, что творчество Г. Уствольской обретет всемирное признание всех, кому дорого настоящее искусство». Кстати, Шостакович цитировал музыку Уствольской. Никто больше из многочисленных воспитанных им композиторов такой чести не удостоился. Преклонение перед Уствольской очевидно и в суждениях музыкантов следующего поколения: «Воздействие музыки Галины Уствольской столь же магнетично, как и сама натура композитора

<...> Удельный вес каждого ее сочинения, каждой ноты столь велик, что заставляет вспоминать о далеких звездах, где, по предположению ученых, плотность вещества такова, что наперсток его на земле весил бы несколько тонн <...> Четко очерченная индивидуальность, внутренняя сила и внешняя сдержанность позволяют думать обо всем творчестве Уствольской как о едином целом, одной глыбе человеческого духа, монолитной, прекрасной и лаконичной скульптуре»⁴ .

Как же удалось творцам, дар которых самые авторитетные музыканты не боялись переоценить, десятилетиями оставаться вне публичного признания; да что там признание – просто не быть фактом современной музыки? Запретительные меры не смогли остановить трудное продвижение Э.В. Денисова или А.Г. Шнитке. Покровительство Шостаковича в роли охранной грамоты сбоев, как правило, не давало (в частности, если бы не его заступничество, вряд ли сложилась творческая карьера С.А. Губайдулиной). Можно предположить, что и Караманов, и Уствольская как-то особенно не вписывались – не только в «музыку советских композиторов», но вообще в музыкальный процесс 1950–1980-х годов.

* * *

В эпоху пиара известность обнаружила свои товарные свойства. Она продается и покупается. Более того, вне купли-продажи известности невозможна интеграция в современный событийный ряд. События не сбываются без сбыта на рынке информации. Не случается, не происходит, не получает статуса существующего то, что не становится информационным поводом для СМИ.

В советские времена известность тоже посредничала между актом и фактом творчества, и конструировалась она тоже не художественными достижениями как таковыми, а привходящими обстоятельствами. На первом месте среди них была близость к власти; на втором – к альтернативным группам, промотирующие ресурсы которых выводили на запад. Некоторым артистам удавалось совместить то и другое.

Впрочем, таков вообще метаболизм художественной жизни. И на входе, и на выходе известности активны факторы, от творческих достижений далекие. Остается удивляться, каким образом в ценностях, просочившихся сквозь фильтры конъюнктурной (политической или денежной) селекции, сохраняется экзистенциальная подлинность искусства.

Кстати, о художественной экзистенциальности. Ей, пожалуй, было несколько легче, несколько аутентичней в дорыночной советской системе. Власть, заикленная на идеологической борьбе, поневоле утверждала исключительную значимость духовной культуры для человеческого бытия. Даже не обеспеченные добротным художественным качеством претензии творческого тщеславия вызывали в этом контексте почтительное доверие. Не надо было «пробивать» в общественном мнении право на известность для тех, кто занят в сфере искусства.

Приходилось только использовать те или иные институциональные

инструменты (скажем, диплом литературного института, публикации в тут-, там-, самиздате), обеспечивающие устойчивое внедрение, например, в социальную категорию «поэт в России», а уж «больше, чем поэт» следовало по инерции и притом без какой-то особой критической разборчивости.

На таком фоне художники, не форматирующие себя (сознательно или бессознательно) под существующие способы обретения известности, выглядели радикальными отщепенцами. Их самоизоляция выражала больше, чем внеположность социальной системе.

* * *

Закончив аспирантуру Московской консерватории (1963), пройдя через экстравагантные двойки по специальности (потихоньку исправляемые профессорами, боявшимися пристального внимания инстанций), заслужив многообещающую непереносимость даже звука своего имени у руководителей музыкальной жизни (особенно у Д.Б. Кабалевского, в консерваторском классе которого Караманов формально числился), скандально прославленный экспериментами, ошеломлявшими самых дерзких сверстников, поощренный похвалами самого Луиджи Ноно, получив после бесквартирных мытарств и глухого отсутствия заработков почти что гарантию устройства в Москве – заказ на музыку к фильму М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965), – Караманов внезапно покидает столицу и уезжает в родной Симферополь. Всякий контакт со столичными коллегами и с коллегами вообще (в Крыму их просто не было) прекращается.

Отшельничество Караманова теми, кто восхищался им в студенческие годы, воспринималось как «случай какой-то очень страшный <...> Он уехал в Симферополь, ни с кем не общается, абсолютно убежден в своей непогрешимости...»⁵. На опасливом отношении к творчеству добровольного изгнанника с его московскими преследователями сошлись и его бывшие почитатели. Композитор, однако, имел право и на подчеркнутое одиночество, и на роль судьи самому себе. В южном захолустье начался совершенно новый этап его творчества, ни под какие ходовые критерии и представления коллег не подпадавший. Иногда Караманов думал: «Вот хорошо бы показать это в Москве, ведь там, где я живу, показывать-то это некому»⁶. И попытки показа были. В 1979 году в Большом зале Московской консерватории с успехом представили опус четвертьвековой давности – Пятую симфонию с программным названием «Ленин»; в 1982 году в Колонном зале Владимир Федосеев продирижировал сочиненной в 1980 году Двадцать третьей симфонией «Аз Иисус» (по такому случаю переименованной в нейтрально-героическое «Возрожденный из пепла»), а в 1983 году замечательный дирижер повторил Двадцать третью и прибавил к ней Двадцатую симфонию. Партитуру «Аз Иисус» (конечно, под названием-псевдонимом) начали издавать к 40-летию победы в Великой Отечественной войне. Но в недрах Союза композиторов активно зашевелилось чутко дремавшее неприятие творчества и самой личности

Караманова, и от тиража партитуры осталось 220 экземпляров, отменились планировавшиеся премьеры, и симферопольское одиночество вновь сомкнулось. Выход в публику как нельзя лучше продемонстрировал тщету и суетность поисков признания.

В отличие от Караманова, Уствольская из родного Петербурга не уезжала. В убогой квартирке, в одном и том же классе музыкального училища, где она начала преподавать после окончания консерватории (1947), десятилетие за десятилетием она вслушивалась в себя, чтобы угадать «милостивое состояние», когда «Господь дает возможность что-то сочинить»⁷. Уствольская никогда не принимала заказов – и на серьезные сочинения, не говоря уже о киномузыке или о чем-то подобном. Она избегала даже того призрачного встраивания в контекст, которое подразумевается научным анализом музыкальных сочинений. «Те, кто в состоянии судить и анализировать мои сочинения с теоретической точки зрения, должны это делать в монологе с самим собой»; «Всех, кто действительно любит мою музыку, я прошу воздержаться от ее теоретического анализа». Композитора настораживала любая публичность, включая издание партитур, нарушающее пребывание автора наедине с нотами. «Мне хотелось бы послать Вам, – писала в 1985 году Уствольская редактору немецкого издательства, который решился приподнять завесу над ее творчеством, – рукописный экземпляр моей Скрипичной сонаты. Вы смогли бы тогда увидеть сами, какое принципиальное различие существует между напечатанным и рукописным экземплярами».

Уствольская (также в отличие от Караманова) не прошла через какие-либо резкие перемены стиля. Не примыкая ни к одному из течений современной музыки, с выпускного консерваторского класса и до наших дней композитор говорит одним и тем же словно в одночасье обретенным языком. Галину Ивановну не осуждали за авангардизм. Ее вообще не обсуждали, редко упоминали, практически не замечали. Когда ей случалось показать сочинение за пределами тесного кружка учеников и избранных коллег, раздавались упреки в творческой «узости». Подразумевалось, видимо, что язык исключительно «уствольский», слишком далекий от музыкальных словарей разной степени употребимости. У немногих же посвященных упрек трансформировался в восхищенную оценку: «Эта "узость" – узость лазерного луча, прошивающего металл»⁸.

Караманов больше трех десятилетий, Уствольская – больше пяти десятков лет стояли в стороне от бурной музыкальной современности. Именно потому их произведений словно не было. Глобальное исчерпание новаций и возникший идейный и образный голод вынудили искать свежие имена. Петербургская отшельница и симферопольский изгой обрели известность, которой не ждали. Вокруг них завертелась карусель исполнительской и издательской «раскрутки». Фрагменты писем Галины Ивановны публикуются и комментируются с пиететом, достойным аутентичного списка Нового Завета, вдруг чудесным образом обнаруженного. За неимением в Крыму кадров сочинителей музыки (в

симферопольской композиторской организации числятся всего-то три творца), Караманову предложили написать гимн Республики Крым. В 1992 году Алемдар Сабитович получил двойной ранг – сразу и непризнанно-автономного Глинки, и непризнанно-автономного Александрова...

Впрочем, каковы бы ни были привходящие причины известности, свалившейся на двух подвижников забвения, то обстоятельство, что их творческие концепции пришли-таки к публичной своевременности, говорит о большем, чем блистательное подтверждение тезиса о негорящих рукописях.

* * *

Для Галины Уствольской нет различий между большими и малыми (камерными) залами, жанрами или составами, поскольку вообще нет малого. Пусть всего лишь солирует скрипка (как в сонате 1952 года) – в виду имеется колоссальная насыщенность звучания. «Мои сочинения не являются *камерной музыкой* даже в том случае, если речь идет о сольной сонате», – подчеркивает композитор.

Уствольская оперирует отдельными мелодическими линиями. Каждая линия состоит из повторений гротескно заостренных ритмических рисунков, высотная лепка которых лапидарна. Повторения простого наводят на мысль о минимализме. Но минималистические процессы отстранены, объективны, светлы, они синхронны ровному пульсу природы. У Уствольской же энергия повторений обвальна, а повторяемые паттерны пронзительны, ранящи, отчаянны, страдательны. Это не минимализм, а максимализм, не природоподобие, а мученическое устремление к личному абсолюту.

Грандиозный масштаб опусам, включая самые лаконичные, задает построение звукового пространства. В каждом сочинении оно раздвигается, как литые прутья железной решетки последним, находящимся за пределами возможного, усилием узника. В Композиции № 1 (1971) флейта-пикколо поднята в крайне высокий регистр и конвульсивно повторяет мотив из трех шестьдесят четвертых (более короткие длительности нельзя на флейте и сыграть). В это время туба, опущенная в самый низкий регистр, остро выдыхает восьмушки (для тубы такая краткость тоже предельна). Выдохи разделены паузами, которых не должно хватать для набора дыхания. В каждой такой паузе звучит словно предсмертное удушье. Фортепиано же, играющее на последних клавишах справа (там, где металлически звенят, не способные продолжительно колебаться, ультракороткие струны), вбрасывает в паузы тубы стеклянные кластеры диссонансов, как будто бьется и сыплется сама высота. Она разбивается и рассыпается, но вновь и вновь восстанавливается в отчаянной воле к самоудержанию. Три инструментальных предельности в Композиции № 1 обрисовывают пространство, глубина которого грозит выдохнуться, а высота – расколоться. Высотный объем готов спастись, сомкнуться бескоординатной

пустотой. Но в не занятых инструментальным звучанием средних регистрах неслышимо и непререкаемо установлен дух, неистовым напряжением удерживающий высоту в высоте и глубину в глубине. Название Композиции № 1 - «Даруй нам мир». Приятие высшего дара требует безоглядной, подвижнической самоотдачи.

Звуковой мир Уствольской не знает континуальности, плавности, гомогенности. Высотная шкала в фактуре ее произведений предстает как система расположенных друг над другом плато. Внизу сильный басовый голос. Его линия подана в плакатном увеличении. Она либо удвоена в гулкую октаву, либо уплотнена гроздьями резких диссонансов, дающих широкий и густой штрих. От баса вверх расположены созвучия, вместе образующие то, что музыковеды называют полиаккордикой.

Вертикаль складывается из отдельных высотных секторов, обозначенных каждый аккордом как бы из другой тональности и с другой структурой. Тонально-аккордовый контраст создает впечатление удаленности друг от друга высотных пластов, даже если акустически они соприкасаются. Внутри звукового поля возникают иллюзорные зияния – ниши, в которых пытается разогнуться и встать в сокровенно-полный рост скованный порыв. Ощущение скованности и вместе с тем разрывания оков передается напряженно звучащими, трудными инструментальными регистрами, самыми неудобными для исполнителей, самыми не рекомендуемыми в руководствах по оркестровке. Каждый голос повторяет свой рисунок на грани возможностей, в высотной и/или громкостной зоне, которая едва ли не физиологически резонирует пределом человеческого свершения.

Но предел преодолевается – действует мощный ритмический напор. Его сила неимоверна. Уствольская редко группирует длительности относительно тактовой черты. Метрической симметрии в ее сочинениях нет. Голоса измеряют движение неравными отрезками. Все часы идут с разной скоростью и бьют разное время. Между скоростными режимами зияет невозможность совместно остановиться. Паузы звучат как интенсивное ожидание момента возобновления движения. Темпоральности подхлестывают друг-друга, и последняя черта, черта исчерпания сил, черта остановки остается далеко позади. Ритм заставляет голоса превзойти естественные регистрово-динамические ограничения. И вот линии и пласты фактуры словно раздвигаются и делают пространство, в котором звучат, свободнее и выше.

К раздвижению пространства в высоту добавляется наращивание дали. Уствольская сталкивает крайности динамики так же, как крайности регистров и тембров. Композиция строится на резчайших перепадах громкого (подразумевающего отдаленность от источника звука) и тихого (указывающего на близкое расстояние между звуком и слухом). В партитурах обозначены запредельные градации громкости – от пяти форте до пяти пиано. Собственно, это не точные предписания. Как для слуха пять форте будут отличаться от четырех или шести, едва ли можно вообразить; реально же исполнить это различие и вовсе невозможно, как невозможно в

абсолютно чистом железе выделить еще более чистое и, наконец, самое чистое. Но, видимо, для композитора важны не акустические величины громкости, а символы, указывающие на укрупнение мыслимой дистанции в пространстве звучания. Ведь три форте (общепринятая высшая планка громкости) – больше все-таки эстетическое ограничение звучности, чем разрешение на выход за пределы. Пятикратное форте Уствольской означает превышающую условные мерки волю к самой сущности громкого – к истинной дали, к перспективе, не ограниченной скудостью человеческих представлений.

* * *

Пространство в произведениях Уствольской выше и дальше самого себя. Оно услышано как выходящее из присущих ему измерений, ухвачено в грандиозном стремлении к самопреодолению. Но расслабляющий катарсис, сопутствующий достижению цели, не наступает. Волевого свершение не завершается. Оно застывает, как в мраморной пластике «Лаокоона» напряженные позы борьбы и боли. Формы произведений Уствольской артикулируют скульптурное застывание волевого движения. Их процессуальный профиль напоминает обратную волну. Грозная мощь накатывающего вала не нарастает, чтобы катастрофически обрушиться на финальный берег, а, уплотняясь, сосредоточивается в монументальной глыбе, которая плавно и мощно причаливает к линии прибора.

Непосильное напряжение, застывающее ясностью... Так можно описать духовную практику молитвенного подвига, опыт аскезы.

* * *

За 45 лет сочинительства Уствольской были созданы пять симфоний. Четыре из них включают партию слова. В Первой, Второй и Четвертой текст поется. В Третьей декламируется в сдержанно-строгой манере. Первая симфония (1955) написана для большого оркестра и двух солистов-мальчиков. Текст взят из детских книг Джанни Родари. Сочетание большого оркестра, за которым стоит громадная история музыкального интеллекта, и наивных голосов, интонирующих простые слова, отсылает к той соотнесенности великого и малого, которая означена в заповеди «блаженны нищие духом». Вторая симфония (1979) для оркестра и голоса соло имеет название «Истинное и вечное блаженство». В последующих симфониях инструментальный состав становится все меньше, а масштаб сочинений остается столь же грандиозным. Третья симфония (1983) создана для духовых, ударных, контрабаса, чтеца и фортепиано и озаглавлена «Иисусе Мессия, спаси нас!». Имя Четвертой (состав ограничен контральто, трубой, фортепиано и тамтамом) – «Молитва» (1985–1987), а Пятая (она исполняется всего шестью музыкантами) названа «Аминь» (1989-1990).

Симфонии со Второй по Четвертую написаны на тексты Германа Контрактуса (т.е. Расслабленного) – немецкого монаха (1013–1054), с юности пораженного параличом, но успевшего оставить значительные

сочинения по математике, астрономии, музыке, а также множество гимнических стихов, посвященных Богородице. Способный только шевелить пальцами над пергаментом, издавать лишь невнятные стоны и сквозь эту суровейшую скудость обретший радость хвалы, монах из Рейхенау оказался биографическим воплощением взыскующей эстетики Уствольской.

* * *

Есть удобный риск воспринять актуализацию образа Германа Расслабленного как истерически-надуманный жест неприятия комфорта, составляющего нормальную жизненную цель. Симптоматично пошутил ведущий вручения премии «Грэми» за лучшую фонозапись 2000 года, представляя канадского пианиста, удостоенного награды в номинации классического исполнительства: «Он сыграет этюд Шопена до-мажор, потому что все мы знаем, что этюд фа-минор – полная ерунда». Почтение к традиционному великому «стильно» и «классно» выглядит лишь в ироническом изображении, при сохранении трезвого сознания его неучастия в смысле жизни. Только (не дай Бог, конечно) всеобщее попадание на грань смерти способно оживить значимость духовного подвига.

В благополучном контексте новых марок стирального порошка в смерть не верится. Информация об угрожающих фактах вовлекается в политические расклады. Месяцами надсадно показывают и рассказывают, как на Дальнем Востоке замерзают люди. Уж не пиар ли это? И чуткие журналисты услужливо подтверждают: пиар, да еще грязный. Игнорирование опасностей питается и от разрастания самих опасностей, от виртуально-информационного привыкания к ним. Но главный момент в системе закрытых глаз и заткнутых ушей состоит в том, что принимать во внимание реальность смерти (а соответственно – и величие бессмертия) не в нынешнем вкусе. Не потому ли учащаются рукотворные ЧП? Не от беспечного ли пренебрежения строгостью бытия? Не от утраченного ли баланса между текущей повседневностью и Страшным судом?

Онтологически суровая музыка Галины Уствольской вышла из тени: предостерегающе своевременно, фатально предсказующе или для того, чтобы ее смысл в конце концов проели в рыночной погоне за свежей эксцентричностью?

* * *

С начала до конца Третьей симфонии «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983) не существует ничего побочного, лишнего. Музыкальная ткань сплетена из нескольких кратких мотивов, которые различаются главным образом ритмически. Высотный рисунок и тот кажется необязательной деталью. Ни одной уступки житейской рассеянности. И никаких смягчающих красок. Голос не поет, а проговаривает текст.

«Тут стою...» Усталость преодолевается «выстаиванием», «устоянием» –

ритмической драматургией. Ритмические формулы смещаются относительно друг друга – нарастает мучительно-неотступная иррегулярность. В кульминации, когда терзания ритмических сбоев превратились уже в одну нестерпимо ровную боль, длительности и акценты в разных голосах синхронизируются. В повторение двух аскетических звуков включаются все оркестровые группы: разрастается коллективная литания. Боль преобразуется в стойкость.

Коллективность оркестровых взываний в Третьей симфонии отсылает к соборности, которой успешно манипулировали и манипулируют искатели легкой социально-политической харизмы. Музыка Уствольской от всякого рода вождей страшно далека. Композитор не терпит даже традиционного с XIX века вождя оркестра – дирижера. В письме издателю Галина Ивановна так комментирует свою Пятую симфонию. «Симфония трудна для исполнителей. Очевидно, хотя в исполнении участвуют всего шесть музыкантов, им необходим руководитель, которого я себе представляю не дирижером, а музыкантом, вошедшим в курс моей музыки и изучившим хотя бы несколько моих других сочинений <...> Почему не дирижер? – От руководящего исполнением Пятой симфонии требуется минимум внешних атрибутов – жеста и прочего и максимум внутреннего – то есть понимания. Чем меньше он будет обращать на себя внимание слушателей, тем лучше».

* * *

Уствольская неотступно создает духовную музыку. Не церковную, поскольку лишённую даже намека на каноническое благолепие. Несовпадение церковного и духовного могло бы указывать на ересь гордыни, если бы не контекст. За стенами храма догматическая истина сегодня утратила самоочевидно верховный статус, превратилась в рядовой элемент культурного наследия. Без заповедей и таинств можно обойтись, хотя сходить в церковь – отчего бы и нет? На таком фоне религиозное послушание может вылиться в героическую истовость.

Это и был выбор, который на долгие десятилетия устранил композитора из активной музыкальной жизни. И сейчас, когда на музыку Уствольской обращено благосклонное внимание концертных и издательских деятелей, он остается преградой на ее пути к общепризнанности. Фундаменталистские «соборяне» не приемлют слишком персоналистской свободы (а именно в такой свободе проявляется музыкальная вера Уствольской), в то время как цивилизованные либералы раздражаются сурово-фанатичному облику подвига (а именно в этом облике выступает в ее музыке индивидуальная свобода веры).

* * *

Можно полагать, что популярным, несмотря на некоторую нынешнюю суету вокруг его сочинений, не суждено стать и Алемдару Караманову.

Его не вполне правоверная интеграция в «истинно современное» ограничилась четырьмя годами (1961 – 1964). Ключевые открытия новой

музыки промелькнули еще в студенческих его сочинениях. Хотя композитор нередко опережал мейнстрим, особого значения сенсационным техническим идеям он не придавал. А.Г. Шнитке свидетельствовал: «Он делал в то время очень интересные вещи задолго до их появления у заладного авангарда, но в порядке студенческой, что ли, "смурин"»⁹. Создавая слуховое впечатление той или иной новой техники, композитор ею не пользовался. Оценка Шнитке: «Самые сложные его сочинения, написанные в 1961 – 1962 годах, - это сложнейшая атональная музыка без серий, то есть он не нуждался в опоре на серию, свободно слыша атональную технику. Причем, в отличие от Шенберга, о котором досконально известно, что вся его атональность идет не от слуха, Караманов слышал все, но по каким-то причинам решил дальше не идти в этом направлении»¹⁰.

По такой же касательной Караманов задел геопозитические ориентиры авангарда. Экзотические тембровые краски булезовского «Молотка без мастера» или денисовского «Солнца инков» были нужны для чувственного расцвечивания числовых порядков. У Караманова напряженную чувственность источали не тембры, а сама интонация: полутоновые скольжения, которыми сцеплены друг с другом мелодические микросекции его атональных сочинений. В резонансе с ними африканские или испанские тексты (в вокальном цикле для баритона «Африканские песни», 1962; в цикле «Преступление было в Гранаде» памяти Гарсия Лорки на слова М. Эрнандеса, 1963; в поэме для тенора и фортепиано на текст Л. Асмапура «Когда ты проходишь мимо», 1963) не воспринимаются как отвлеченная сюрреалистическая пряность. Они шокируют органичным, натуральным, чуть ли не телесным переживанием. Строка Асмапура «Мое желание – это слон, зовущий в джунглях свою подругу» пропевадается тягуче-экстатическим мелодическим подъемом на фоне ползущих вверх басов и скандирующе-твердеющей октавной фактуры средних голосов; возникает ощущение неудержимого выпирания верхнего регистра, который «выстреливает» в конце вокальной фразы вибрирующим тоном и скользяще мгновенно ниспадает в обессиленный средний регистр. Радикальна не техника (хотя отказ от тональных привычек в рассмотренном примере бескомпромиссен), а экспрессия.

* * *

С первых студенческих лет (Караманов поступил в Московскую консерваторию в 1953 году) композитор пугал наставников вызывающей интенсивностью творчества. За годы обучения одних только симфоний создано десять. На фоне ограничения великих (Бетховена, Шуберта, Брукнера) девятью симфониями за всю жизнь десять симфоний за десятилетие, да еще ученическое, дерзко нарушали приличия. К тому же в каждом новом опусе – безоглядно щедрая выразительность, которую трудно было поймать на идеологии. Так и ходил Караманов в самородно спонтанных творцах – дурного вроде не хочет, а что на самом деле выкинет,

неизвестно. На всякий случай надо зажать. Да и сальеризм своего требовал.

Караманов сразу нашел свой образ музыки. В поисках определения остановлюсь на ряде контрастирующих/дополняющих слов: «импульсивность – статика – полнозвучие – одноголосие – массивность – прозрачность».

Вот как начинается Седьмая симфония «Лунное море» (1958). Мелодия за один лишь первый такт стремительно воспаряет от спокойной опоры в среднем регистре к высшей регистровой вершине. Мгновенности воспарения не мешает выразительно-подробная интонационная жестикуляция: мелодия взлетает вверх не по прямой, а в несколько субтильных рывков, по сложно расставленным в пространстве высотным зацепкам. Нездешняя легкость взлета не утрачивается от того, что звуки-точки чередуются с удвоенными, утроенными, учетверенными тонами – с «гроздьями точек». Ожидаешь синхронного усиления громкости, ведь спонтанно развернулся громадный диапазон. Но отрешенное пианиссимо просвечивает каждый уголок широкого полнозвучия. Музыка разворачивается катастрофически мгновенно и вместе с тем не совершает ни одного резкого движения. Чувство обвальное интенсивно, но статично и фундаментально. В этом чудесном парадоксе и держится вся симфония.

Специально о том, что можно передать словами «прозрачная массивность». Это все равно как сквозь обычную членораздельность говорить целыми фразами в роли отдельных фонем. Караманов заставляет слышать слитность звуков, далеко отодвинутых друг от друга. Между басовым и сопрановым регистрами у него не пустота, а смежность. В роли точечных звуков предстают диапазонные сгущения. Ю.Н. Холопов назвал этот феномен «новым одноголосием»: «Караманов пишет "новое одноголосие" из звуков-точек, звуков-двучек, звуков-кластеров, звуков-дрожаний, звуков-пассажей <...> В ансамблевых жанрах контрапунктически сплетаются две или более таких "новоодноголосных" линии»¹¹. Голоса и звуки больше самих себя. Приходится пережить мистическое тождество несопоставимых крупностей. Тут-то и разрастается восторженно-безудержная экспрессия, в которой учителя опасливо прозревали неуправляемость и потенциальную нелояльность крымского студента.

Впрочем, безбоязненные (по разным причинам) мастера оказывали Караманову поддержку. Т.Н. Хренников заслонял студента от агрессивно осторожного Д.Б. Кабалевского. И потом, в 80-е, Хренников пытался помочь симферопольскому анахорету. Д.Д. Шостакович отмечал своеобразие студенческих работ Караманова, называл его «оригинальным талантом». Но композитор упорно не встраивался ни в официальный круг, ни в альтернативные кружки. Не получив в Москве художественной прописки (заодно и прописки жилищно-паспортной), композитор уехал в крымское безвестье.

* * *

На протяжении как московских, так и симферопольских лет Караманов искал абсолютную причину творчества. С некоторым смущением обходят вопрос о названиях его сочинений первых десяти лет. Стилистика программных заголовков трудно совмещается с образом экстремально гонимого новатора. В списке опусов 1953–1962 годов доминирует советский социально-патриотический миф. Симфоническая поэма «Ангар-строй» (1957), «Родина» для хора на стихи К. Симонова (1959), «Славянам» для хора (1960), Четвертая симфония «Майская» (1956), одноактный балет «Комсомолия» (1957), Пятая симфония с хором «В.И. Ленин» (1957), оркестровая сюита «Героические танцы» (1961), балет на военный сюжет Б. Лавренева «Сильнее любви» (1961). Да и в 64-м (еще авангардистском) году появляются Героическая увертюра «12 апреля» (в честь полета Ю. Гагарина) и Праздничная увертюра. Прямо какой-то Туликов. Правда, имели место Сюита для джаз-оркестра (1960) и Ave Maria для фортепиано (1959). Но не они, а именно «Ленин» с «Комсомолией» создали Караманову репутацию опасного автора. Очевидно, экстаз духовной открытости на месте церемониального фарисейства был еще худшей ересью, чем «антинародный формализм».

В советском мифе Караманов вычленил идею, которая преодолевает узость личного (и, шире, наличного) бытия. В вырожденной форме религиозные переживания единства в вере, радости подвижничества, благодарности просветляющей силе входили в советский социально-психологический комплекс. К их коренной сущности взывали кульминации «Ангарстроя» и «Майской» симфонии. Караманов мыслил советское шире и истиннее, чем оно было, и этой сверки с идеальным типом композитору не могли простить культурные функционеры, деловито кормившиеся от строек социализма и праздников революции. Разработчики же западных альтернатив к героическим и праздничным увертюрам относились с заведомой настороженностью. Было такое презрительно-ремесленное жанровое обозначение: «патристика».

Впрочем, если бы композитор действительно нашел в «патриотике» искомый абсолют, вряд ли он обратился бы, пусть лишь на несколько лет, к модернистским экспериментам. Позднее о 1961–1964 годах сказано как о «времени увлечений».

Зато в симферопольском затворничестве музыка, по авторскому определению, «пресуществовала». Композитор «очистил и принял свой собственный язык» – язык ранних сочинений. Очищение проявилось в укреплении тональности.

* * *

В симферопольских произведениях разлита светлая, сильная, свободная и глубокая бесконечность. Острые хроматизмы авангардных опусов растворились в мажоре, поглотившем минор. Минор из самостоятельного лада стал интонационной патиной на сияющем золоте «твердой», «крепкой» терции (традиционный перевод «dur», т.е. мажор, – он же «большой»; в

отличие от «moll» – «мягкий», т.е. минор, он же «малый»). В Stabat mater (1967) для хора и оркестра пространственно огромные оркестровые полнозвучия образованы множеством регистровых дублировок простого мажорного трезвучия, точки которого превращены в скандирующие речитации. Хор речитирует более плотными и компактными минорными трезвучиями, лишенными глубоких басов. Оркестровым мажором – «большим» и «крепким» – поглощается хоровой минор – «малый» и «мягкий». При этом никаких вспомогательных средств не применяется – нет предписаний хору петь тише, а оркестру играть громче. Действует только чистая сила мажора.

Восемнадцатая симфония «Любящу ны» (1976, первая в цикле из шести симфоний под общим названием «Бысть», законченном в 1980 г.) открывается глубоким и широким дизезным (значит, особо светлым) мажорным трезвучием у низких деревянных духовых, на которое двумя, тремя и, наконец, четырьмя октавами выше накладываются, как отзвуки, сначала интональный мажор, потом две больших терции, а потом, уж совсем призывно отдаленно, две терции малые, как едва заметное тающее перистое облачко в ясной полуденной вышине – скорее даже призрак облачка, небесная тень человеческих чувств. Непривычно крепка, всеохватна тональность у Караманова.

* * *

Немного о тональности. Ее переживание сильно изменилось в сравнении с классическим, выраженным у Моцарта, Бетховена или Чайковского. В композиции XVIII–XIX веков тоника есть отправной пункт и цель путешествия. С нее начинается драма блудного сына и ею разрешается. Поэтому, собственно, не в тонике суть. Хотя без дома нет чужих стран, побудительный зов доминанты, модуляционные дали, интональные края – все это важнее, чем пребывание у себя. Вернее, «к себе» можно прийти только после страннических сомнений. Так – в крупных жанрах. В песне тем временем тональность оставалась сплошным домом. Песня чуждается модуляций; самое большое, что она приемлет, – мимолетные отклонения от главного звукоряда (в этом состоит непреходящая естественность пресловутых трех аккордов). Песня впеваётся в «свое». Тоника в ней главенствует не просто в качестве знака начала и конца (это само собой), а еще и в роли бесконечно-окончательного Начала. Поэтому тоника многократно повторяется, и чем неуклонней ее явление, тем радостнее, светлее, гимничнее песня. Песне присуща тональная экзальтация. Правда, она укрывается за подразумеваемыми песенной ритмикой и строфикой танцем и шагом. Кажется, что именно они, а не утверждаемая тоника инициируют экстатический подъем.

В XX веке песенное переживание тоники обрело новые версии в джазе и в рок-музыке. Исподволь проникало оно и в высокую композицию. Если Шенберг деконструировал тональность через уход от тоники и вообще от субординации тонов, то фольклористический примитивизм уходил от

классической тональной динамики путем экстатического вживания в единоначалие тоники. Именно этим завораживает «Болеро» Мориса Равеля (1928) или «Carmina Burana» Карла Орфа (1937).

Однако не всякий композитор способен опираться на тональный аккорд так, чтобы не возникало снижающих ассоциаций с повседневно-песенным мышлением. Тут и проходила демаркационная линия между советскими консерваторами, писавшими симфонии на песенном материале (т.е. громоздившими музыкальные небоскребы из разобранных на доски изб, казарм и шантаных подмостков), и тоже чуждыми атональности, тоже стремившимися к простоте Георгием Свиридовым (1914–1998) или Валерием Гаврилиным (1939–1998). Алемдар Караманов нашел свой тональный путь.

* * *

«Я стремился прочесть ту мощь побуждений, которая создавала религиозные тексты Священного Писания». Речь (в том числе музыкальная) идет – ни много ни мало – об откровении.

Задача может казаться амбициозной. Композитора легко заподозрить в неофитской истерике или же в художественном сектантстве. Но рядом с созданным Карамановым в 1965 – 1981 годах недоверие вынуждено устыдиться своей мелочности. Оставаясь вне и вчуже возможности откровения, в его сочинениях тем не менее сталкиваешься с заповедно крупным смыслом.

Самого Караманова в достигаемости великой истины убеждало одиночество. Автору, которого никто не исполняет, которому не с кем поделиться сделанным, торопиться некуда. Каждая идея вынашивалась и дозревала больше, чем для суда коллег или публики. Творческий процесс превращался в ведение – переживание высшей ведомости. Об этом слова, в иной ситуации звучащие заурядной данью традиции: «Бог и Господь наш всегда с нами. Он дает мне духовную защиту. Все время я ощущаю какую-то мощную, крепкую руку».

* * *

Возникает искушение типологизации.

Поворот Караманова к тональности напрашивается на сопоставление с позднейшей (с конца 70-х) «новой простотой». Однако западноевропейская «новая простота» – все-таки меньше музыка, чем концептуальный эксперимент и интеллектуальная надежда. Дело упирается в силу талантов.

Принадлежность к новой литургической волне тоже лишь отчасти интегрирует Караманова в общий музыкальный процесс. За 10 лет до Караманова по пути религиозного творчества пошла Галина Уствольская; почти одновременно с Карамановым – Юрий Буцко (род. в 1938 г.); еще через 10 лет – Арво Пярт (род. в 1935 г.) и Владимир Мартынов (род. в 1946 г.). В отличие от Уствольской, Караманов строит мир света и радости, а не подвижнического усилия; в отличие от Буцко (см. ниже), не ищет опоры

музыкального языка в знаменном распеве; в отличие от Пярта (см. ниже), не погружен в Средние века; в отличие от Мартынова (см. ниже), не видит себя «уже-не-автором».

Впрочем, к «посткомпозиторской» музыке Караманов в некоторых отношениях близок. Он может на самом видном месте цитировать – в духе демонстративной индифферентности к авторской неповторимости – популярную цыганскую мелодию Дворжака (ею открывается симфония «Любящу ны», 1976) или фрагмент из известной кантаты Рахманинова «Колокола» (в симфонии «Град велий», 1982).

Делается это, скорее всего, из безусловного чувствования «своей» правды в «чужой» музыке. Караманов не боится упреков в недостаточной оригинальности. Ему приходится скорее нейтрализовать свою бьющую через край самобытность, чем культивировать ее. Поэтому не совсем корректны упреки в банальности, которые высказывал Шнитке, получавший редкие вести из Симферополя: «он (Караманов. – Т.Ч.) недостаточно контролирует свои работы: наряду с гениальными вещами у него есть и абсолютно пошлые и плохие. Конечно, и банальное может быть гениальным, и это у него встречается также. Но у него бывает банальное и бездарным»¹² .

* * *

Претензии, благожелательно высказанные одним из немногих конфиденентов, с которыми (при частых и длительных паузах, прерывавших диалог) общался Алемдар Сабитович, выражают, как можно думать, перенесенные на оценку произведений опасения, связанные с жизненным выбором Караманова. Так друзья и поклонники Гоголя, озадаченные его аскетически-мистической гордыней, сокрушались вредному действию таких настроений на художническое призвание. Типологическое сходство отношения передовой литературной среды 1840-х годов к гениальному писателю, который с нарастающей экзальтацией пошел «не туда», и отношения коллег-музыкантов 1960–1980-х годов к современному композитору, вдруг пошедшему в ту же самую «не ту» сторону, бросаются в глаза.

Но есть существенное различие. Караманов почти ни с кем не переписывался и не сжигал второй том «Мертвых душ». Да и «души» изначально были живыми. Даже в цикле симфоний на тексты из Апокалипсиса «Бысть» царствует радость начала, а не ужас и трагедия конца. Если бы Гоголь после «Выбранных мест из переписки с друзьями» новым взглядом, уже не алчущим самородных деталей и выпукло-сочных бытовых подробностей, обратился к Малороссии первых своих сочинений, то, наверное, литературно-музыкальная аналогия была бы полной.

* * *

Литургических сочинений в наследии Караманова практически нет (исключение – «Stabat mater», 1967; впрочем, это католическое песнопение

уже несколько веков как фигурирует в качестве высокого концертного жанра). И вообще, странно думать о церковных традициях применительно к автору, пишущему в основном симфонии.

Симферопольскую жизнь композитор начал четырьмя симфониями (с Одиннадцатой по Четырнадцатую, все написаны в 1966 году), объединенными в десятичастный цикл, который длится два с половиной часа. Цикл получил программное название «Совершишася» (последнее, по Иоанну, слово Христа на кресте). В 1974 году создан цикл из двух симфоний (Пятнадцатой и Шестнадцатой), озаглавленный «И во любовь животворящую». Следующий грандиозный цикл симфоний (с Восемнадцатой по Двадцать третью, 1976–1980) назван «Бысть». Симфонии складываются в единый сверхцикл.

Поражающая еще в студенте-Караманове творческая неудержимость претворилась в доение музыкального произведения. Композитор радикально долго развертывает музыкальный образ. Ракурсы образа сменяются, подобно оперным сценам, но образ един. Столь долго представлять слушателю музыку заставляют положенные в ее основу тексты. Средневековая грамотность предполагала постоянное чтение единственной Книги. Чтение сосредоточенное и медленное, ведь язык Священного Писания представлял для читателя особую задачу. Все названия новозаветных симфоний Караманова даны на церковнославянском. Медленным, проникающим и проникающимся прочтением вслух (словами-мотивами, словами-линиями, словами-вертикалями, словами-тониками, словами-гигантскими наслоениями отзвуков тоники, словами-оркестровыми педалями, словами-разворотами оркестровых регистров и т.д.) глав, откуда взяты именуемые стихи, и являются симфонические циклы.

* * *

Еще в начале 80-х, ненадолго поверив в возможность исполнений и изданий, Караманов легко маскировал части цикла «Бысть» светскими (и отчасти советскими) героическими названиями: вместо «Любящу ны» – «Путями свершений», вместо «Кровию ангчею» – «Победе рожденный» и т.п. Тут действовал не только конспиративный компромисс. Героически самоотверженное, подвижническое в народной истории композитор воспринимал в надысторическом религиозном значении. В последние двадцать лет XX века место героической общности, на котором для Караманова вначале находилась «Родина» на текст К. Симонова (1958), а потом катакомбные адепты Евангелий и Апокалипсиса (персонифицированные с середины 1960-х годов самим автором), занял упрямо-автономный и легендарно стойкий Крым, Крым с былым греческим просвещением и с керченскими катакомбами. Созданы «Крымская увертюра» и примыкающая к ней «Весенняя увертюра» для оркестра, два произведения на тему Аджимушкая – оратория и симфония (обе 1983). Как не вспомнить об «Ангарстрое», «Родине» или «Майской» симфонии 50-х!

Ликующая сосредоточенность автора обращается на родной край. Столь узкая привязанность музыки к месту – тоже род художественного затворничества (да ведь и сам Крым стал политическим и экономическим островом, мало общающимся с окружающим миром). Ни у кого из современных французских или испанских, немецких или шведских мастеров названия сочинений не складываются в географическую карту страны проживания. Скорее заметно стремление к чужедальним весям. Сознание же Караманова обращено к крымской родине как к малой священной земле: «И ты, Вифлеем, ничем не меньше воеводств Иудиных» (Мф. 2,6). «Малая земля, священная земля»: близость брежневско-песенных ассоциаций принципиальна. Караманов пресушествляет советскую традицию музыки родных мест – «Героического Сталинграда», «Родной Москвы», «Дорогой моей столицы», «Огней Красноярска», не говоря уже о засильствующих в национальных республиках «Учкудуках», «Иссык-кулях» и «Карпатах». Впрочем, от автохтонного менталитета советских национальных окраин к Караманову тянется биографически понятная нить. Ведь отец его во времена репрессий был выслан из Крыма по национальной разрядке...

Караманов сохраняет радикальную анахроничность. В постсоветские времена вызывать хотя бы и поверхностные аналогии с советским традиционализмом – смелый шаг за рамки истории. «Краеведческие» сочинения Караманова в профессиональной среде почтительно-недоуменно замалчиваются. Между тем музыка, несколько сбавив экзальтацию, отзывается все той же мистерией малого как большого, грандиозного как прозрачно-свободного, статичного как импульсивного. «Херсонес» (1994) так и обозначен: мистерия. Роль великого древнего текста берет на себя малое древнее место.

Композиторы-изгои хранили неизменность музыкального языка. Эта ахронность резко диссонировала всеобщему увлечению текущей историей (и самой идеей истории). Но диссонансы преходящи. В конце концов музыкальный фон пришел к согласию с упорной неподвижностью Уствольской и Караманова.

1 . См.: *Холопов Ю.Н.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. Вып.1. М., 1994.

2 . См. ж-л «Музыка в СССР» (1990, апрель–июнь).

3 . См.: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М., 1993. С. 15–16.

4 . См.: *Суслин В.* Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР Вып. 2. М., 1996.

5 . Цит. по кн.: *Шульгин Д.* Указ. соч. С. 15.

6 . Цит. по кн. *Холопов Ю.Н.* Указ. соч. С. 124– 125. Далее высказывания Караманова приводятся по этой публикации.

7 . Здесь и далее слова Уствольской приводятся по ст.: *Суслин В.* Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из

бывшего СССР. Вып. 2. М, 1996. С. 150.

8 . Слова Бориса Тищенко Цит. по кн.: Там же. С. 142.

9 . Цит. по кн.: Шульгин Д. Указ. соч. С. 15.

10 . Там же.

11 . См.: Холопов Ю.Я. Указ. соч. С. 122.

12 . Цит. по кн.: Шульгин Д. Указ. соч. С. 15.

СЛУЧАИ с народными корнями

Фольклорная ориентация в советской музыке ассоциировалась с пропагандистским народолюбием, помноженным на экономическую гигантоманию («тонны чугуна на душу населения» и т.п.). Отсюда – официальный культ «оркестров народных инструментов» – громадных коллективов с десятками балалаечников и домристов, с баянами и тут же рядом с тромбонами и литаврами. Эдакий бревенчатый небоскреб без лифта и удобств, но с позолоченными дверными ручками. Поощрялся и специальный репертуар для таких составов: назойливо гремучие в кульминациях и сладко-липучие в лирических эпизодах увертюры на темы народных и советских массовых песен. В 70-е этот чугунно-балалаечный стиль вызывал реакцию крайнего отторжения. Малейший призыв его, отдаленный на него намек становились предметом насмешек. Тогда как раз остался за рубежом художественный руководитель Симфонического оркестра Гостелерадио Максим Шостакович, измучивший музыкантов вечной мазней в подаче вступления (оркестранты мстили за художественное унижение, регулярно протыкая шины его иномарки). На его место из оркестра народных инструментов того же Гостелерадио начальство призвало замечательного музыканта Владимира Федосеева. Что тут началось! Оркестранты задумались: а не поспешили ли они с протыканием шин? На лестничных площадках консерватории острили: «балалаечный дирижер», «баян-Караян». Теперь Владимир Иванович Федосеев руководит тем самым Венским филармоническим оркестром, с которым работал Герберт фон Караян...

* * *

Кроме оркестрово-песенного существовало другое народно-«коренное» направление, связанное с фольклорной архаикой и так называемой «древнерусской музыкой» (эвфемизм, замещавший прямое указание на церковный распев). Это направление принадлежало к левому, чуть ли не авангардистскому крылу советской музыки, хотя его авторы нередко находились в конфликте с авангардистами-западниками (конфигурация была примерно такой, как с романами-эпопеями, «городской прозой» и писателями-деревенщиками). В антракте очередного концерта в Доме композиторов обсуждаются два довольно серых произведения, прозвучавших только что. Оба – «народные»; одно в левом, другое в официальном ключе. «Это что-то среднерусское...» – находит слова один

музыковед. «Среднерусская возвышенность», – конкретизирует другой. «Нет, – поправляет третий. – Первое – среднерусская возвышенность, а второе – низменность».

ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ

К Георгию Васильевичу Свиридову (1915–1998) в аванкругах относились сдержанно. Увлечение им в середине 1950-х годов, о котором свидетельствует, например, А.Г. Шнитке¹, сменилось неприятием².

* * *

Основой традиционного языка автономной музыки является баланс двух разнонаправленных сил. Существуют всеобщие нормы композиции: например, риторические фигуры в учебниках музыкального письма XVII – начала XVIII века, типичные аккордовые последовательности или жанровые правила формы и фактуры в таких же учебниках XVIII–XIX столетий. За ними закреплено семантическое или синтаксическое значение. Так, гаммообразный ход наверх в системе риторических норм означает радость, ликование, а формулы тоника-доминанта-доминанта-тоника – каркас любой завершенности. Выполнение норм сигнализирует слушателю, что смысл у сочинения заведомо есть и что вхождение в этот смысл не потребует каких-то особых декодирующих процедур.

Однако авторские опусы не сводятся к прекомпозиционным нормам. Происходит их индивидуация. В конкретном произведении нормы преобразуются: предстают как звенья некоторой цепи условий, в которой разворачивается неповторимый авторский замысел.

Эта языковая диалектика кажется невозможной в XX веке. В высокой композиции отсутствуют прекомпозиционные стандарты ремесла. Существует только индивидуация, которая вынуждена брать на себя функции прекомпозиционных норм, законов композиции. Отсюда проистекает непонятность новой музыки.

Парадокс Свиридова: новоизобретенные, авторские, индивидуальные нормы обладают всеобщей понятностью, как будто композитор впервые нашел то, что давно устоялось в культуре. Авангардизм выглядит как традиционализм.

Следует вспомнить и о другом типе музыкального языка – каноническом. Многоголосные обработки литургических мелодий западной церкви выступали как комментарий к догматическим текстам.

После смерти Г.В. Свиридова несколько его хоровых сочинений включены Патриархией в церковный обиход. Но в свиридовском мелосе господствует светская интонация. И не просто светская, а самая что ни на есть популярная: песенно-романсовая. Ведет же себя эта светская интонация так, как если бы была литургической попевкой.

Вспомним знаменитый «Романс» из музыкальных иллюстраций к повести Пушкина «Метель» (1974). Первые две его фразы – прямая цитата из

популярного в XIX веке городского романса: «Не уходи, побудь со мною». Но вместо куплетной симметрии типа 2+2 из них разворачивается псалмодическая литания: 2+2+2+2+2...

Светски-популярное выглядит как духовно-отрешенное.

* * *

Вокальные жанры (хоровые и сольные) занимали в творчестве Свиридова особое место. Пожалуй, никто из композиторов XX века (так называемые «песенники» не в счет) не писал так много музыки для пения. И не работал над вокальными сочинениями так кропотливо.

Оркестровые произведения Свиридов заканчивал, как правило, очень быстро. Его вдова вспоминала, как, тяготясь необходимостью срочно сдать режиссеру партитуру для кинофильма «Время, вперед!» и боясь пропустить вечерний клев (Георгий Васильевич был страстным любителем рыбалки), композитор завел будильник и едва ли не за час сочинил ту самую финальную часть сюиты, которую (по музыкальным позывным телепрограммы «Время») знает все население бывшего СССР³. Зато над вокальными сочинениями композитор работал подолгу, десятилетиями. Например, «Песнопения и молитвы» создавались 23 года (окончательная редакция датируется 1995 годом). Вокальная поэма «Петербург» на стихи Блока складывалась с 1963 по 1997 год. Четыре хора из «Песен безвременья» (также на тексты Блока) впервые прозвучали в 1981 году, но цикл дополнялся до самой кончины композитора.

И дело не в том, что с оркестром Свиридову было легче, чем с певческими голосами. Легкого-то ведь всегда больше. А в наследии Свиридова оркестровых и инструментальных сочинений всего около десяти, тогда как вокальных, причем масштабных, многочастных, более сорока. Так много для хора и солирующих голосов не писал ни один из композиторов XX века.

Вокальная музыка в свиридовской иерархии жанров занимает верховную позицию. Между тем с середины XIX столетия наиболее полное и чистое воплощение музыки видели в инструментализме вообще и в симфонии в частности⁴. Свиридов вернулся к ситуации, когда инструментальные жанры могли претендовать на значительность лишь в том случае, если претворяли опыт вокальной музыки (как, например, органные мессы XVII–XVIII веков, которые были инструментальными заменителями мессы хоровой).

* * *

Различие вокальной и инструментальной музыки сегодня не столь очевидно, чтобы оперировать им без специальных пояснений. Мысль о том, что вокальное/инструментальное составляют базовую оппозицию музыкального искусства, высказана в XX веке лишь однажды. Видный немецкий музыковед Пауль Беккер называл инструментальную музыку «механической», а вокальную «органической»⁵. Лишь в пору

доминирования вокальных жанров (от начала европейской композиции в XI столетии до появления симфонии в середине XVIII века) возможна подлинная мелодия.

Действительно, настоящие мелодии разворачиваются независимо от метрического счета времени или смены гармонии. Импульсы для нового витка движения содержатся в предыдущих фазах мелодического процесса: например, в незаполненности интервала, требующей компенсации гаммообразным ходом, или в резком подъеме, который необходимо уравновесить спадом, и т.п. Когда музыкальный язык подчиняется выросшей из синхронизации оркестровых групп абстракции такта (удобной и эффективной для построения пропорций, соответствий и симметрии, собирающих форму в обозримое слухом целое), мелодия остается только изображать лидера. На деле форма движется аккордовыми последованиями, которые являются проекцией тактовой метрики (и поэтому среди них есть «сильные» и «слабые», закрепляющие за собой функции начала, перехода и конца). Мелодия в музыке Нового времени – декоративный президент (хотя выглядеть может весьма харизматично и вести себя интригующе-непредсказуемо), которым манипулируют «олигархи» – гармоническая тональность и тактовая метрика.

Беккер в своих исторических оценках в целом прав: подлинная мелодия к XX веку исчезла; ее нет ни в высокой музыке, ни даже в массовом песенном репертуаре, где ей, казалось бы, самое место. Из всего советского песенного наследия можно назвать только два-три образца, напоминающие о настоящей мелодии (например, «Ой, туманы мои, растуманы» В.Г. Захарова). В большинстве случаев «механический» принцип такта либо более или менее удачно вуалируется обрывками традиционных мелодических стилей (тенденция первой половины века), либо, напротив, обнажается, превращая мелодию в нарезку из кратких попевок, отбивающих доли времени (тенденция последних десятилетий).

Однако из этого правила выпадает феномен Свиридова. Его мелодии не нуждаются в костылях такта и помочах аккордовых прогрессий. Поэтому привычное разделение музыкальной ткани на мелодию/аккомпанемент музыке Свиридова неадекватно, хотя во многих сочинениях мелодия резко выделяется на фактурном фоне. Последний может быть аккордовым, может следовать тактовой метрике, но это мнимые такты и мнимые аккорды, поскольку не они, а мелодия структурирует музыкальное время. «Олигархи» нововременной музыки у Свиридова теряют власть.

* * *

В последней части «Маленького триптиха» (1966) оркестровые группы, свободные от изложения мелодической темы, имитируют звон бубенцов. Хотя звон пульсирует равномерно, словно озвучивая сетку тактовых долей, хотя звенящие вертикали сменяют друг друга в режиме тонально-метрической прогрессии, – имеются в виду не тактовый метр и не гармония, а только краска, рисующая звуковое пространство (дорогу), в

котором движется, чувствует и мыслит мелодия.

Такова же функция мощной пульсации оркестра в заключительном номере из сюиты «Время, вперед!». Она создает образ громадного, мощного и ликующего индустриального пространства (цеха, стройки, железной дороги... – страны цехов, строек, железных дорог...). В нем разбросаны мелодические фразы духовых – словно камера выхватывает крупные планы людей, населяющих эту страну большой, героической (но вряд ли бережно определяющей цену человеческой жизни) работы. Интонационный источник мелодических восклицаний – ораторская речь (от нее – резкая, императивная лепка интервальных ходов), но способ развития сугубо мелодический: игра пустотами и заполнениями. Каждая фраза состоит из двух резких подъемов вверх (на 12 звуков), которые уравновешены только лишь тремя звуками, низводящими с вершины всего-навсего на сексту (а подъем захватывал две октавы). «Конспективного» спуска при столь «подробном» подъеме хватает для эффекта завершенности. Этот парадокс, однако, есть не что иное, как искусный обман слуха. До двойного подъема существует долгий звук, задающий среднюю линию высотного пространства. И спуск заканчивается долгим звуком, который находится в той же зоне середины. Так что и подъем, равный двум, и спад, равный одной четверти, укладываются в логику типичного для мелодии опевания серединной зоны (только артикулировано опевание, в соответствии с сюжетной привязкой музыки, ораторски-размашисто). Вместе с тем контраст развернутого восхождения и минимального нисхождения столь разителен, что гасится (двумя обрамляющими его долгими серединными тонами) не до конца. Остаточный дисбаланс служит импульсом к повторению мелодических фраз. Вторые два подъема + малый спуск служат «ответом» на «вопрос», заданный первыми. Мелодия движется вперед собственными силами, без оглядки и тем более опоры на смену аккордов или тактовые пропорции.

По сути дела, у Свиридова нет такта, хотя в его партитурах проставлены тактовые размеры, существует тактовая черта. То, что завладевает слухом, например, в знаменитой заключительной части из сюиты «Время, вперед!» – мощная моторика равномерно пульсирующего ритма, – служит не разметке времени на одинаковые «квадраты», а, напротив, созданию единого временного потока, в котором нет выделенных (сильных или слабых) долей. Поэтому главная роль в артикуляции времени как раз и падает на мелодику. Те, кому доводилось слушать архаические магические напевы, заметят сходство: шаман бьет в бубен, как бы озвучивая объективно текущее бытие, и поет «поверх» него краткие мелодические фразы, словно забирая время под свою власть, а потом отпускает его на волю.

* * *

Сосредоточенность на мелодии порождает специфический свиридовский минимализм^б. Одного голоса в принципе достаточно, чтобы музыкальная форма (а с нею и художественная мысль) состоялась. До Свиридова так

было только в древних и средневековых монодических традициях (если говорить о русском наследии, то в знаменном распеве).

Тут вернемся к суждениям П. Беккера об инструментальной и вокальной музыке. Немецкий музыковед (сам того, видимо, не подозревая) воспроизвел классификацию, характерную для русских средневековых трактатов о музыке. В них выделялось два типологических понятия: «пение» и «играние». Соотношение между ними мыслилось таким же, как между храмом и ярмарочной площадью, богослужебной книгой и скоморошьими забавами. На эту аналогию провоцировала не только связь пения со словом – верховной культурной инстанцией Средневековья, но также зависимость пения от дыхания – символа жизни и духа.

И сам музыкальный язык средневековых певческих традиций был проекцией слова и дыхания. В знаменном распеве (основном стиле русского богослужебного пения) каждая конкретная мелодия закреплена за определенным текстом или группой текстов, а также привязана к церковному календарю. Мелодии различаются не только составом попевок, но и степенью их развитости, измеряемой количеством тонов, приходящихся на один слог текста, а чем больше тонов приходится на один слог (значит, и на один выдох), тем более интенсивно и дисциплинированно певческое дыхание. Развитые мелодии звучали в церковные праздники. Значительности праздника прямо пропорционально богатство мелодии, а ему – культивированность певческого дыхания.

Слово и дыхание – метамузыкальные основания языка древней и средневековой богослужебной музыки. Язык Свиридова также растет из метамузыкальных корней. Но не столько из слова и дыхания (хотя первое в вокальных жанрах естественным образом определяет направленность композиторской мысли, а второе есть субстанция мелодии), сколько из других символических реалий, до Свиридова вообще не соприкасавшихся с музыкальным языком.

* * *

Напомним: в классической высокой музыке прекомпозиционные нормы обеспечивают понятность произведения, а авторская индивидуация норм – его оригинальность. В авангарде прекомпозиционных норм нет. Их роль играют новоизобретенные конвенции, о которых автор «договаривается» с самим собой. Свиридов тоже изобрел свою собственную конвенцию. Однако «договорился» при этом с широкой аудиторией.

Из чего можно создать всеобщие музыкальные нормы в эпоху отсутствия самой категории музыкальной всеобщности? Только из метамузыкальных «привязок» музыки, как в каноническом искусстве. Не случайно неоканонисты 1980–1990-х годов воспроизводят старинные техники богослужебной музыки (см. ниже). Свиридов пошел по другому, понятному широкой публике, но совсем нехоженому пути.

В семантизирующей роли, какую выполняли в Средние века богослужение и богословие, в музыке Свиридова выступает звукоатмосфера

традиционной русской культуры – устоявшиеся звуковые символы национальной картины пространства и времени.

Эти символы выделены в популярных романсовых текстах: «Однозвучно гремит колокольчик... Разливается песнь ямщика». Песнь, которая *разливается*, подразумевает широкое, даже бескрайнее, и при этом ровное, гомогенное пространство – поле, в облике которого крестьянину предстает «мать-сыра земля». *Колокольчик*, который гремит *однозвучно*, представляет не подверженный изменениям и перемещениям, навечно установленный купол неба. Русские мыслили небо в виде купола⁷, форму небесной сферы повторяет колокол (чьим малым подобием является дорожный колокольчик), а звук колокола гулко расходится из-под купола и клубится под ним, собирая землю под его свод.

Вернемся к *песне ямщика*. За ней стоят дорога и путник. Дорога связывает дом и даль (предел дали в народной мифологии – «тот свет»), то есть опосредует оппозицию «рождение/ смерть». Находясь в дороге, путник погружен в сгущенное время, в котором непосредственно смыкаются, нейтрализуя свою противоположность, начало и конец⁸.

Романсовые строки, фиксирующие звучащий национальный хронотоп, могут служить кратким описанием того, что мы слышим в уже упоминавшемся финале «Маленького триптиха». «Колокольчик гремит однозвучно» – эффект, достигаемый чудесами оркестровки. Заставить целый оркестр звенеть бубенцом и сохранить при этом тембровое богатство инструментального хора – значит преобразить (в сокровенном измерении) маленький дорожный колокольчик в громадный колокол, в купол неба... «Песнь разливается» – действительно «разливается»: не просто движется вперед собственными силами, как и другие мелодии Свиридова, а движется без цезур (там, где слух ожидает остановки, появляется, напротив, разбег, подводящий к следующей фразе), как сплошной поток... И звуковая картина дороги возникает. Дорога в «Маленьком триптихе» безначальна и бесконечна: мелодия-песнь предваряется звенящим пульсом и затихает раньше, чем прекращается звон колокольчика, таким образом, маркировки начала и конца размыты... И слушатель чувствует себя путником, который оказался наедине с собой, землей и небом. Мелодия вылеплена, как исповедальная речь. Ее ключевая интонация – повторяемый от разных высотных позиций ход с задержанным верхним звуком и быстрым сбеганием к нижнему устою – моделирует взволнованное высказывание, почти рыдание. Но эта эмфатическая интонация встроена в плавное, сплошное и неспешное развертывание мелодии. А развертывание это создает волнообразный рельеф, вздымая над линией нижних устоев высотные «купола». Рыдание и простор (который *обозначает разливающаяся песнь*), путник, земля и небо «неслиянны и нераздельны»...

* * *

Именно на «путнике» (персонифицированном мелодией) сходятся в

музыке Свиридова прекомпозиционные нормы и их индивидуация (без которой нет оригинального авторского сочинения).

Если в «Маленьком триптихе» конец и начало «дороги» размыты, то в вокальной поэме на слова Есенина «Отчалившая Русь» (1977) «дорога» имеет конец, который становится новым (выводящим за пределы произведения) началом. «Путник» приходит к преобразению. Преобразование намечено поэтическим текстом. В стихотворении, выбранном для заключительной части цикла, герой несет «как сноп овсяный, солнце на руках». Человек вырастает в подобие мирового дерева, которое объединяет поле и солнце. Музыкальным аналогом путника, соединяющего землю и небо, в свиридовской языковой системе становится синтез песенности и колокольности. Действительно, вокальная линия, которая в начале поэмы держалась узких интервалов и гаммообразных ходов, в финале представляет собой серию широких интервалов, а конкретно – шагов по тонам настройки колоколов. При этом способ ее развертывания остается чисто мелодическим. В партии фортепиано – свое преобразование: от мерных звончатых фактур в первых частях цикла к колокольности, которая в финале ритмически артикулирована как взволнованная человеческая речь. Драматургия перекрестного преобразования земли в небо и неба в землю, сфокусированного на путнике, заставляет по-новому прочесть смысл «дороги» – медиатора между началом и концом. Конец («земля как небо – небо как земля») равен новому началу, началу неразъединенного, неантиномичного бытия.

* * *

Язык Свиридова не стал указателем музыкального пути. Можно назвать крупных композиторов (например, Романа Леденева, Юрия Буцко, Валерия Гаврилина), которым близок опыт Свиридова. Можно вспомнить множество инонациональных (от грузинских до эстонских) версий того, что Свиридов сделал в кантате на народные тексты «Курские песни» (1964). Тем не менее *школы Свиридова* нет.

Это – в отличие от выдающихся авангардистов, идеи которых, даже самые эксцентричные, быстро находят последователей и тиражируются в массовом порядке. Видно, дело в том, что свиридовский язык дальше других композиторских языков XX века от специфически современной ментальности техники, от всего того, что входит в это понятие, – в частности, экспансии воспроизводимого, рационально тиражируемого. Музыкальный строй свиридовского мышления сохранил дотехническую ментальность, для которой существенна непосредственная, органичная связь с землей, с природой, родом, народом. Парадокс заключается в том, что в таком натуральном облике у Свиридова воплощается ведущая идея авангарда – идея свободы.

* * *

Есть слова, вросшие в музыку. Например, некрасовские – в «Весенней

кантате» (1972) Свиридова: «Ты и убогая, Ты и обильная, Ты и могучая, Ты и бессильная, Матушка Русь». Они интонируются повтором одной и той же набатной фразы (напоминающей также и аккламации священника). В музыкальном повторе, который и акцентирует поэтические антитезы, и обнаруживает скрытую синонимию противоположных самооценок, дано такое «вомузыкаливание» слов, которое словно изначально, в самих строках поэта, существовало, только мы этого не слышали.

А есть слова, из музыки вырастающие. С ними труднее.

Пройдем еще раз по уровням языковой системы композитора. Первый (прекомпозиционный) опирается на традиционную русскую геопозетику: образ простора, собранного воедино идеально, «сверху», ценностями веры. Но это только почва (и почва музыкального языка, и концепт «почвы» в его содержании).

Простора и веры нет без «путника» и его «дороги», а они в каждом сочинении Свиридова неповторимы, уникальны (это уже высшие языковые слои, на которых прекомпозиционные нормы индивидуируются).

Здесь сосредоточено самое сложное.

В вокальной поэме на слова А. Блока «Петербург» (окончательная редакция – 1997) первая кульминация – трагический романс «Я пригвожден к трактирной стойке». Его мелодия все время возвращается к одной и той же каденции: «путник» не «идет», он и в самом деле «пригвожден» к безысходно-страшной остановке. Только голос его страдает и стремится вырваться (и задерживает высшую точку мелодии перед тем, как упасть на дно все той же каденции). А заключительная кульминация – «Богоматерь в городе» – сплошной «путь», бесконечный, поскольку каждая мелодическая фраза и весь номер в целом заканчиваются осторожно-вопрошающими мелодическими фигурами, фигурами надежды и ожидания.

Все дороги открыты. И все тупики тоже. Совершенная свобода.

Каждый «путник» сам выбирает свою «дорогу» между небом и землей, началом и концом. Единственное, что здесь надперсонально, – перечисленные координаты, по отношению к которым «дорога» обретает направление.

* * *

Речь идет о свободе, мыслимой вне общества (не в связи с ним, не вопреки ему, не по касательной к нему). Общество вообще не присутствует в национальном самосознании, как его воплощает музыка Свиридова (между прочим, не из-за такой ли свободы столь трудно дается России гражданское общество? И не потому ли столь мистифицирована в русской истории роль государства, что национальной идее не хватает социальности?).

Но, с другой стороны, свобода, не знающая общественных ограничений: разве это не образ новой музыки XX века?

Правда, свобода в авангарде не ограничена вообще ничем. У Свиридова же фундаментальное ограничение есть.

Вернемся вновь к одной из констант музыкального языка Свиридова: колокольности. Возьмем ее не как образ, а как реальность: набор колоколов. Каждый такой метаинструмент имеет свой определенный и неизменный звукоряд. Каждый тон этого звукоряда раз и навсегда закреплен в своем конкретном регистре – за определенным колоколом. Нет того, что возможно на рояле: сыграть «до» в басах, а потом – в верхней октаве, и это будет одно и то же «до», такое, какое можно себе представить и без всякого рояля, как «до» вообще. Вот этого не получится с колокольными звуками. Они звучат свойствами и формой металла, из которого отлиты. Они представляют собой не столько *модель* (условную схему), сколько *модуль* (овеществленную конкретную меру, она же – работающая узловая функция). Такими же конкретными мерами-модулями являются в музыке Свиридова традиционные песенные интонации. Как тоны колоколов навсегда вращены в металлическую отливку, так романсово-песенные формулы неотрывны от поколений, веками поющих одно и то же.

Существует извечно данное. Дано оно только так, как дано, – всегда одинаково, сквозь любые общественные уклады и потрясения, сквозь исторические эпохи и идеологические поветрия. Оно не структура и не мысль, а событие, которое сразу есть и структура и мысль. В этом событии можно быть. Так со-бытийствуют музыке даже и современные участники застолья, хором затягивающие «Из-за острова на стрежень», не говоря уже о творящих обряд традиционных музыкантах.

Но в этом со-бытии можно быть еще и в качестве свободного «Я», – вот в чем традиционалистский авангардизм Свиридова.

* * *

В музыкальном авангарде действует правило: пойдешь на запад (т.е. по пути «прогресса» и «свободы»), придешь на восток (т.е. к традиционалистским культурам, к их ощущению времени и звука). У Свиридова – восток не самый дальний, поскольку «свой», русский. Русский – и потому свободно-персоналистический, а не архаически-тоталитарный.

Европейскость русского востока не позволила записным авангардистам распознать в Свиридове соратника. Творчеству, ищущему радикальной новизны, нужен как можно более дальний, неевропейский восток.

1 . См.: *Шульгин Д.* Альфред Шнитке. Годы неизвестности. Беседы с композитором. М., 1993. С. 16–17.

2 . Негативно оценивая одно из сочинений Д.Д. Шостаковича, Э.В. Денисов говорил: «...походит на Свиридова, очень плохо». Цит. по кн.: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 155.

3 . Раз уж упомянуты устные мемуары Эльзы Густавовны Свиридовой, приведу продолжение истории со знаменитым симфоническим фрагментом. Старейший Брежнев приказал заменить свиридовскую заставку главной информационной программы СССР. Аргумент был такой: «слишком тревожная музыка, как будто война вот-вот начнется». Застойный генсек в

любой, даже ликующе-оптимистической, энергии слышал некую социальную угрозу. И не совсем был не прав – не как застойный генсек, а, если так можно сказать, как нечаянно сказавший что-то существенное наивный медиум современности. Было бы чрезмерным сравнивать мощную моторику «Время, вперед!» с темами «нашествий» из симфоний учителя Свиридова – Шостаковича (хотя это делал, например, В. Непомнящий – см.: Новый мир. 1991. № 2. С. 251–252), но утопия тотального жизнестроительства (из которого совсем «вынут» рядовой быт) трагически близка к антиутопии котлована...

Зато на волне постсоветских поисков психологической стабильности музыка Свиридова вернулась в программу «Время» и стала символом соединения времен, разъятых 1991 годом. В другом телеконтексте (программа НТВ «Старый телевизор») карикатура на нее (под возгласы ведущего «Время, назад!» мелодия Свиридова звучала в обращенном движении и в механично-кукольной аранжировке) означала либеральную оценку былого исторического энтузиазма как некоего хлама истории, к которому относиться можно лишь препараторски-равнодушно.

4 . Впервые об абсолютной музыке заговорил Э.-Т.-А. Гофман в рецензии на Пятую симфонию Бетховена (1810). См.: *Dabibaus C. Die Idee der absoluten Musik.* Kassel, Basel u.a. 1978. S. 17, 47.

5 . *Bekker P. Organische und mechanische Musik.* Berlin und Leipzig, 1928.

6 . Сюита «Время, вперед!» сочинена в 1965 году. Первое минималистское произведение появилось годом раньше. В нем воплощены – только суше и радикальней – «свиридовские» идеи: скупая фактура, сведенная к равномерной пульсации, плюс долгая и постепенно разворачивающаяся мелодическая линия. У нас минималистскую музыку начали исполнять только в середине 70-х. Свиридов вряд ли знал об опытах минималистов не только в пору работы над музыкой к кинофильму, из которой составлена сюита, но и позже. Во всяком случае, в 1990-е годы в его разговорах о музыке минималисты не занимали никакого места. Впрочем, даже если бы Георгий Васильевич был знаком с минималистской композицией, вряд ли он опознал бы в ней свои собственные открытия. Тут мы имеем дело с омонимией творческих систем. Американские минималисты исходили из идеи повторения элементарных структур, создающего медитативное (архаично-«восточное») переживание времени. Что же касается Свиридова, то его минимализм произрастает из совершенно других корней – из самооценности мелодии (что позволяет немелодическому пласту фактуры быть предельно разреженным), а также из национального звукообраза пространства-времени, который определил своеобразие свиридовского музыкального языка.

7 «Небо, видимое очами смертного, представляется огромным блестящим куполом, обнимающим собою и воды, и сушу... По народному воззрению, небо – терем Божий, а звезды – очи взирающих оттуда ангелов». См.: *Афанасьев А.Н. Древо жизни.* М., 1983. С. 52 и след.

8 В.Н. Топоров пишет о начале и конце пути: «...они скрепляются

самим путем и являются его функцией, его внутренним смыслом. Через них путь осуществляет свою установку на роль медиатора: он нейтрализует противопоставления этого и того, своего и чужого, внутреннего и внешнего, близкого и далекого, дома и леса, «культурного» и "природного", видимого и невидимого, сакрального и профанического». См.: *Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М, 1983. С. 260.*

Контекст (конспективно).

Понятие «народ» в конце хх века расплывается в две стороны: электорат (абстрактно-статистическая масса избирателей) и этнос (национально-конкретная общность, не без агрессивного отношения к этносам окружающим). С первым пониманием народа связан расцвет недобросовестных избирательных технологий; со вторым – локальные конфликты, перекройка границ, террористические акции. Нестационарный мир конца ХХ века развивает **этнопоэтику**: истеричную утопию реставрации национально-религиозной самобытности на основе традиционных мотивов самоидентификации. Самоидентификация «против чужих» – один из самых традиционных мотивов, сегодня особо активных у **меньшинств**. Но каковы критерии меньшинства? Признак численности на самом деле не действует. Меньшинство – это группа, у которой есть история угнетенности (история самоугнетенности есть у русских). Идеология прав человека стимулирует реализацию возмездия («теперь можно») легендарным угнетателям. Возмездие в целом удается: политкорректность предполагает большие, чем у большинства, права меньшинств. Симптом: вышедшая в 2001 году в «Русской мысли» статья Безансона называется «Может ли Россия войти в мировое сообщество?». Это все равно что задать риторический вопрос: «Может ли негр стать человеком?» Последний вопрос недопустим; он рассматривается как вопиющее нарушение правил политкорректности, потому что афрограждане различных стран, включая и африканские, – это, вопреки данным статистики, «меньшинство». Россия же, вопреки тем же данным, – «большинство». Меньшинства давно победили. Современная глобальная массовая культура на поверку является конгломератом культуры меньшинств (все стили поп-музыки восходят к этническим маргиналам и социальным изгоям, – в России, например, к цыганскому музицированию, к музыке местечек, к поэтике «зоны» и «малины»). Чуть ли не единственное, что у «большинства» осталось, – это как раз идеология политкорректности. Впрочем, застарелых геокультурных предрассудков и остроактуальных геополитических appetitов она не корректирует.

СЛУЧАЙ со слушательским терпением

Музыкальная компаративистика у нас представлена практически одной книгой « Музыка Востока и музыка Запада» Н.Г. Шахназаровой (М., 1983).

Центральная идея книги – функционально-культурная эквивалентность европейской симфонии и восточной вокально-инструментальной импровизации типа макама или раги. Нона Григорьевна Шахназарова рассказывала, как в рамках планового в позднесоветские времена торжественного события – выездного пленума Союза композиторов в Узбекистане московским гостям предоставили возможность послушать традиционный шашмаком в живом исполнении. Все радостно согласилось. Никто не подозревал, что шашмаком может длиться до шести часов и что его не обязательно и даже нежелательно воспринимать с европейской концертной сосредоточенностью. Между тем посланцы академической музыкальной культуры не могли не держать марку. Что было с бедными композиторами и музыковедами, вынужденными хранить позу и выражение лица четвертый час подряд под малоконтрастную, «заунывную» для непривычного уха, музыку! Впрочем, они достойно подтвердили звание советских (= особо выносливых) людей.

** * **

В студенческие годы я решила послушать живьем Девятую симфонию Бетховена (ее редко играли). Из друзей-музыкантов это тогда никого не привлекло, и я потащила в зал Чайковского своего ни в чем не повинного брата. Дирижировал М. Эрмлер, которого в Большом театре прозвали «спящей красавицей» – и за то, что часто дирижировал одноименным балетом Чайковского, и с низкой целью указать на особенности его внешности, но заодно за его приверженность к медленным темпам. Последнее оказалось наиболее существенным. Девятую симфонию нельзя отнести к лаконичным произведениям. До Брукнера и Малера она оставалась самой грандиозной, масштабной среди симфоний. Уже первая часть показала, что Эрмлер умеет делать длинную музыку нестерпимо длинной. Во время второй части брат боролся с желанием уйти, сам себе повторяя: «ты выдержишь, ты же советский человек!» В третьей части он обреченно задремал. Начало знаменитой «Оды к радости» не обрадовало его даже тем фактом, что это уже финал. Призыв «обняться с миллионами» был воспринят с оскотиной, как партийный клич на затянувшемся официальном мероприятии. Еще и хор звучал с акустическими дырами, то визгливо, то тупо, как сквозь вату. Наверное, это был не лучший вечер в жизни Эрмлера. Но тем более не лучший для наследия Бетховена. С помощью дирижера великая Девятая превратилась в ужасающую «совковую» церемонию (впрочем, Стравинский считал Девятую «противоположностью подлинной симфонической форме»; еще, впрочем: в год 200-летия со дня рождения Бетховена - 1970-й - Маурисио Кагель требовал приостановить исполнение его музыки, – обьевишийся Бетховеном слух должен очиститься от шлаков).

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Четыре музыки

Не было до романтизма непрерывной, сплошной, необратимо поступательной истории европейской композиторской музыки. А до авангарда не было мировой истории музыки.

Было стремление историков провести линию преемственности между «в огороде бузиной и в Киеве дядькой». В качестве целевого дядьки (а точнее, «отца родного») выступает эстетико-исторически «своя» эпоха.

Непонятно, что более утопично: представление об исторической стадиальности музыкального творчества или идея о том, что есть некая музыка вообще, имеющая некую единую мировую историю.

Европоцентризм, в музыкознании выступающий как опусоцентризм, долго не позволял понять, что европейская композиторская музыка отличается от профессионального музицирования в других регионах мира, от фольклора или развлекательной музыки не как более развитое от менее развитого, а по сути. «Неевропейские» устремления в послевоенном авангарде разомкнули слух, заставили понять, насколько европейская композиция Нового времени отличалась от сопредельных звуковых миров.

* * *

Одна из первых попыток создать европейскую-неевропейскую музыку – симфония Оливье Мессиана «Турангалила» (1948), в которой использованы традиционные индийские звукоряды. Первыми среди равных в открытом Мессианом новом художественном регионе стали Карлхайнц Штокхаузен и Джон Кейдж. Штокхаузен в конце 60-х пришел к «мировой музыкальной деревне»; Кейдж еще в 50-х омузыкаливал коаны дзен-буддизма и китайскую «Книгу перемен».

«Неопределенное» Кейджа состоит из притч длиной в минуту, которые должны исполняться ансамблем чтецов. Притчи записаны, как в партитурном листе: текст расположен так, как будто распределен между оркестровыми группами и тактами; кое-где фрагменты текста даны «общееоркестровыми» блоками (предложениями, сплошь заполняющими вертикаль абзацев), а кое-где распределены между разными «инструментами» (читающий в поисках следующей буквы должен перебегать глазами от нижних абзацев к верхним и обратно). Одни фразы проговариваются очень быстро (поскольку должны уместиться, скажем, в 10 секунд; счет времени идет слева направо, по колонкам текста), другие – предельно медленно (по слову в 5 секунд) – возникает различная плотность «музыкальной фактуры». Вот одна из притч (третья минута): «Однажды днем, когда окна были открыты, Христиан Вольф исполнял свою пьесу на рояле. Уличные шумы, сирены машин слышались не только в паузах, но, когда они были более громкими, даже лучше, чем звуки рояля. После этого кто-то попросил Христиана Вольфа повторить пьесу при закрытых окнах. Христиан Вольф охотно сделал бы это, однако он полагал, что в таком повторении, собственно, нет необходимости: ведь звуки окружающего мира

прерывают не всякую музыку». Одна из парадоксальных разгадок этого «коана» – в том, что в предписанном Кейджем музыкальном режиме исполнения его точно так же моментами не разобрать, как пьесу Христиана Вольфа из-за уличных шумов...

К 1990-м годам неевропейское в европейской музыке из экзотического сувенира стало привычным предметом обстановки. В 1966 году тексты шумеро-аккадского эпоса о Гильгамеше в «Прощании с другом» Сергея Слонимского поражали как вызывающий выбор. Названия типа «Семь врат в мир Сатори» (1974) Эдуарда Артемьева или «Асана» для контрабаса (1974) Владимира Мартынова еще были маркировкой нового. В 91-м уже никто не пленяется заведомо, по одному лишь названию, «Фантомом из Монголии» (пьеса Э. Артемьева, 1991) или «Танцами Калиюги эзотерическими» (1995) В. Мартынова.

* * *

Движение к неевропейскому в 80–90-х наблюдается и вообще в музыкальной жизни, так что авангард тут вовсе не в авангарде.

Рок-н-ролл, а за ним поп-музыка блещут пестрым этническим оперением. В рейтингах фонографических магазинов традиционная музыка Пакистана или народов Сахары все увереннее завоевывает привилегированные позиции. Слушатели ищут комфортного восприятия, который этническим образцам обеспечивает их сочная экзотичность и вместе с тем не побуждающее к активизму медитативное отношение к времени. Этнический репертуар, активно употребляемый сегодня на Западе, служит такой же почтенной релаксации, как любимые арии из опер и симфонические фрагменты, и такой же неимперативной, как то, что исполняется в Сан-Ремо, но еще и отвечает идеалам политкорректности.

Не зря фестивали авангарда пересматривают сегодня свои концепции. Продюсеры, например, московского фестиваля «Альтернатива» обдумывают либо закрытие фестиваля, либо его переориентацию на приглашение традиционных музыкантов если не со всего мира, то из республик бывшего СССР. Альтернатива ходовому наполнению концертов видится теперь в «мировой деревне», а не в композиторских новациях. Хотя авангард как раз и придумал эту «деревню» в качестве собственного последнего слова, едва не вытеснив самого себя из музыкальной жизни.

Зато он позволил понять, как соната Бетховена не похожа на «Пение щебечущей весны» китайских императорских музыкантов. А вместе и то, что Бетховен сегодня (как экзистенциальная проблема, а не как дорогостоящий реквизит престижных концертов) едва ли не дальше от рядовых меломанов, чем японское гагаку. В индонезийском гамелане есть востребованное нынче «раз и навсегда» – неизменная корреляция человека и мира и нет неприятно будоражащего несовпадения субъекта и бытия, нет той исторической неразрешенности, которая угадывается в опусах Бетховена, даже когда они плотно задрапированы бархатом «звездного» дирижерства. И уж тем более «все хорошо» в попсе, награждаемой

премиями «Грэми», «золотыми граммофонами» и прочими «стопудовыми хитами». «Бетховена» (т.е. высокую традицию XVIII–XX веков) окружает бескрайнее море музыкального согласия с миром, принципиальной при-мирности.

* * *

Каждый из востребованных нынешней примиренностью музыкальных миров имеет свой темп изменений (или не имеет его вовсе), свою логику мышления и свою звуковую мораль. В так называемой «Пекинской опере» певцы визжат, а попробуй завизжи на сцене Ля Скала Лючано Паваротти! Ни к какому стадильно-процессуальному единству визг и *bel canto* не сводятся. Зато поддаются типологической классификации.

Музыкальное творчество можно описать в следующих координатах:

устное / письменное;

коллективное / индивидуальное;

отсутствие / наличие теории;

соблюдение / нарушение канона.

Выделяются четыре практики:

устное – коллективное – внетеоретичное – каноническое: ***фольклорное музицирование*** ;

письменное – коллективное – теоретичное – каноническое: ***профессиональная ритуальная музыка***,

устное – индивидуальное – внетеоретичное – «модное»: ***профессиональная развлекательная музыка, или менестрельство***;

письменное – индивидуальное – теоретичное – оригинальное: ***европейская авторская композиция, или опус-музыка***.

* * *

Фольклор

Фольклор не составляет какого-то эволюционного процесса. У народов, занятых собирательством и охотой, существует только *архаический* фольклор (в нем преобладают магические жанры и монолитен попевочно-ритмический фонд). У народов, занятых земледелием и скотоводством, архаический фольклор может сохраняться, но доминирует так называемый *классический* фольклор (с развитым календарным обрядовым циклом, со статистически регистрируемым мелодико-ритмическим различием песен разных жанров). В эпоху влияния городской культуры на крестьянскую возникает пласт *позднего* фольклора (например, русская частушка, выросшая из деревенской адаптации лирического романса и шуточного куплета). Поздний фольклор может сосуществовать с классическим, но в XX веке повсюду постепенно вытесняет его. Особо выделяется *вырожденный* фольклор (вырождены в нем, с одной стороны, коллективная обрядность, а с другой стороны, идущая от профессионального искусства топка и стилистика

романтического индивидуализма). В России он сформировался в городских предместьях и тюрьмах из помеси городского романса (в ресторано-цыганской его интерпретации) и шантанного куплета. Тип «Мурки» стал музыкальным эсперанто советского народа. Он повлиял и на советскую официальную эстрадную песню («Темная ночь»), и на постсоветский эстрадный репертуар («Как упоительны в России вечера...»).

У некоторых народов в ходу только поздний и городской фольклор (французы, немцы), у других – только архаичный (ненцы, коряки, чукчи). Есть народы, сохранившие архаичный и классический фольклор в равной мере (тувинцы, алтайцы); есть имеющие все четыре пласта, хотя и с разной мерой сохранности (например, ирландцы, русские, литовцы, белорусы, казахи); есть забывшие архаику, но практикующие три остальных пласта (например, грузины и армяне).

* * *

Профессиональная ритуальная музыка

Профессиональная ритуальная музыка представляет собой искусство импровизации на некоторое строго ограниченное количество мелодий (звукорядов и попевок) и ритмических рисунков, которые жестко кодифицированы (о профессиональной ритуальной музыке можно еще говорить как о *канонической импровизации*). Каждый кодифицированный элемент имеет определенный символический смысл, а потому может использоваться только в строго специальной (ритуальной) ситуации. Недопустимо рагу рассвета исполнять вечером, а музыку японского императорского банкета – на рыночной площади.

Сама по себе ритуальная импровизация не записывается. Особыми символическими знаками в специальных теоретических трактатах записаны только ее модули. Импровизация (как и ритуал, в котором она участвует или который замещает) может быть более или менее долгой или краткой, простой или изощренной, ученической или мастерской, «побеждать» или «проигрывать» в состязании профессионалов. Канонические же ее модули безусловно и неоспоримо ценны, независимо от таланта и умений импровизатора. Потому и «плохой» профессиональная ритуальная музыка практически быть не может.

Ритуалы делятся на богослужебные и светские. Соответственно выделяются традиции *литургические* (церковное пение христиан, синагогальное пение иудеев, музыкальная декламация корана, культовая гимнография и инструментальная музыка буддистских и дзэн-буддистских монастырей) и *церемониальные* (искусство античных рапсодов, распевавших, например, эпиникии – песни в честь победителей на олимпийских играх; искусство распевщиков эпоса, например русских гусяров, украинских бандуристов или киргизских манасчи; лирика и танцевальная музыка императорского двора в средневековом Китае; японское придворное танцевально-песенное искусство гагаку и вагаку;

зародившиеся при дворах халифов инструментально-вокальные сюиты на классические поэтические тексты – мугам, маком, макама, дастгах).

И церемониальные, и культовые ритуальные музыкальные практики опираются на детально разработанную теорию – не просто свод рецептов, но систему правил, которая обоснована высшими ценностными аргументами – богословскими, космологическими, политическими, этическими, математическими. Такая теория музыки вместе с музыкой описывает непоколебимые законы миропорядка. Отсюда ясно, что ритуальные традиции принципиально не имеют истории. Изменение правил канонической импровизации онтологически невозможно.

Произвол и новации исключены и устройством канонических модулей, которые, с одной стороны, представляют собой конкретные мелодико-ритмические формулы (а не абстрактные законы, которые можно реализовать и так и эдак), а с другой – фундаментальные символы, относящиеся к священной истории либо к вселенскому порядку.

В западном богослужебном пении это нозмы (от греч. «ном» – обычай, закон) – мелодические микродвижения (имеющие различный вокальный вес и соответственно нюансированно переживаемые), из которых складывается попевка. В русском знаменном пении – погласицы (краткие мелодические

формулы, вводящие в тон того или иного гласа, т.е. звукоряда с присущим ему набором попевок). Подобные же неделимые символически-музыкальные атомы есть и в церемониальных раге, и в мугаме в китайской и японской придворной музыке.

* * *

Западноевропейское (католическое) богослужебное пение – *григорианский хорал* – складывалось на основе так называемого амвросианского пения – перенесенных епископом Амвросием Медиоланским в IV веке с Востока раннехристианских певческих традиций. Их в VII веке унифицировал и свел в каноническую систему Папа Григорий. Григорианика основывается на системе звукорядов («тонов», «модусов»). Каждому модусу присущ свой набор попевок и свой порядок их следования. Наборы попевок различались по малому числу признаков, но символически весьма жестко. Записывались кодифицированные мелодии особыми условными графемами, обозначавшими не отдельные звуки, а целые попевки, – невмами. В разных модусах одна и та же невма находилась на разных функциональных позициях: примыкала к тону речитации (наиболее часто повторяемому по принципу «один слог=один звук»), или к инициуму (тону начала), или к финалису (тону конца). Григорианский хорал одноголосен; в отличие от раннехристианского пения, не ритмизован (его называли «*musica plana*» – «ровная музыка»), распевается в небольшом звуковом объеме, с малым количеством контрастов.

Русское допетровское православное пение (*знаменный распев*, XI–XVII века; *строчное пение*, XV–XVII века) складывалось со времени крещения Руси на основе позаимствованной в Византии системы Октоиха (русский

перевод: Осмогласие): восьми главных звукорядов, задававших звуковой состав, конфигурацию попевок и порядок их следования в группах литургических мелодий. Октоих на Руси адаптировался под влиянием церковнославянской просодии и (вероятно) интонационных особенностей восточнославянского музыкального фольклора. Кодификация знаменного пения произошла в различных церковных центрах (прежде всего в Киеве, затем в монастырях русского Севера). Возникла общая система графической фиксации распева. Ее знаки – «знамена» (отсюда – название распева), как и западные неумы, были условно-символическими графемами, только выглядели более иероглифично, примерно так, как это отражено в их названиях: «статья с сорочьей ногой», «двое в ладье» и т.п. Каждый графический знак, напомилавший о целой попевке (которую распевщику полагалось выучить в изустной передаче), имел также и собственную семантику, например, упомянутое изображение «статьи с сорочьей ногой» истолковывалось как «сребролюбия истинная ненависть». Существовали певческие азбуки и трактаты, где эти истолкования приводились. Знаменные мелодии жестко закреплены за церковным календарем (чем торжественнее праздник, тем богаче распев, тем больше в нем «фит» – знамен, означающих наиболее развернутые импровизации распевщиков; какие именно это могли быть импровизации, сегодня установить трудно).

Строчное пение, в отличие от знаменного распева, многоголосно (наиболее распространено было «троестрочие»). Голос, который назывался «путь» (и записывался только красным цветом), излагал ту или иную знаменную мелодию; остальные голоса образовывали сплетение вокруг нее, часто перекрещиваясь; западными выстроенными вертикалями (аккордами) в строчном пении и не пахло. Более всего оно похоже на русское народное (так называемое подголосочное) многоголосие. Впрочем, строчное пение (хотя в киевских певческих книгах оно иногда зафиксировано в точной западноевропейской линейной нотации, что появилась в XI веке) реконструируется все-таки предположительно.

В петровские времена в русской богослужебной практике утверждается так называемое *партесное пение* (т.е. пение по партиям) – хоровое аккордовое; оно вытеснило знаменный и строчный распевы. Партесное пение (главный жанр – хоровой концерт) пришло в Россию с Запада через Польшу и Украину. Партесный концерт не импровизируется распевщиками, а сочиняется автором, складывающим из регистров хора контрапункты и аккорды.

Армянская литургическая музыка (*шаракан*) развивалась с 301 года н.э.

Она типологически близка к знаменному распеву. Записывались напевы шаракана аналогом неум и знамен – хазами (с VIII века, в XV веке вышли из употребления). Один из величайших мастеров шаракана – поэт и музыкант-импровизатор Григор Нарекаци (X в.). Шаракан был не только хоровым, но и инструментальным искусством (использовались струнные и духовые). В формировании теории шаракана участвовали знаменитые математики (А. Ширакаци, VII в.) и философы (Д. Анахт, V–VI вв.).

Индийская *рага* складывается в VII веке и распространяется при дворах знати. Теория раги основывается на понимании звука («нада») как энергии космоса, дающей начало и направление человеческой жизни и кругу перерождений. Ритм Вселенной воплощается в системах сочетания звуков: звукорядах и обусловленных их структурами мелодиях-моделях. Основа звукорядов – семизвучие (соответствует семи планетам Солнечной системы); эти семизвучия по-разному градуируются на 22 интервала – «шрути» (некоторые из них европейский слух не различает). Каждому из «шрути» соответствует определенный поэтически-цветовой символ. Рага, опирающаяся на определенный набор «шрути», обладает жестко заданным эмоционально-символическим характером («раса»). Точно так же наделены символическими значениями стандартные ритмические рисунки («тала»), которых в трактатах по раге насчитывается более 2000, но обычно исполнители систематически используют меньшее количество – до 200. Задача исполнителей раги – в том или ином объеме времени постепенно проявить все звуки и структуру мелодического модуля и исчерпать в определенном порядке некоторое количество (в зависимости от заданной внешними условиями исполнения) подходящих к ее «расе» ритмических «тала».

Раге типологически близко вокально-инструментальное импровизационное искусство арабского, турецкого, иранского, иракского и соседствующих этносов, включая армян: *макам* (*маком, мугам, мукам, шашимакам, хиджаз, дастгях*). Макам впервые упоминается в трудах Сафи ад-Дина (XIII в.). Из приблизительно 200 звукорядов – мелодических модулей импровизации употребительны 30–40. Звукоряды делятся на 8 семейств (в менее распространенных теоретических классификациях на 9), каждое из которых символически связано с состоянием вселенной, временем суток, эмоциональным состоянием человека, а также с сюжетными ситуациями и текстами классических лирико-эпических поэм восточного «пятикнижия». Каждый звукоряд имеет свое название, отражающее его математико-космическую символику и нравственно-эмоциональный характер.

Китайская придворная инструментально-танцевальная и вокальная музыка расцветает в XV–XVII веках. Ее основа – пятиступенные звукоряды (так называемая пентатоника), в которых ослаблены, в силу отсутствия узких (менее тона) интервалов, акустические связи между звуками (так называемые тяготения). Отсюда – комбинаторика, европейским слухом воспринимаемая как загадочная случайность. Между тем за каждым тоном и за их последованиями стоит совершенно определенный символический смысл.

Гамелан: ксилофонные ансамбли, существующие только в Индонезии. Каждый ксилофон настроен на канонический звукоряд (или только его часть). Исполнители могут извлечь мелодию за счет сложного чередования своих соло. Инструменты как бы расставляют людей по раз и навсегда отведенным для них в звукопространстве местам. Гамелану свойствен

неповторимый (звончато-капельный) тембровый колорит, которым увлеклись в XX веке. В частности, мэтр послевоенного авангарда француз Пьер Булез создал свой знаменитый вокальный цикл на стихи Стефана Малларме «Молоток без мастера» (1954) под впечатлением звучания гамелана.

* * *

Профессиональная развлекательная музыка (менестрельство)

Профессиональная развлекательная музыка (менестрельство) фиксируется с позднеримских времен и до нашего времени, когда она стала доходной индустрией. Эта практика всегда была устной (нотная запись использовалась в Европе только с конца XVIII века, но выполняла и выполняет схематически-вспомогательные функции), всегда была связана с мастерством индивидуального фигурирования (хотя расчетливо учитывала коллективный диктат публики) и всегда умела быть модной (и при этом привычно-косной).

Индивидуальность менестреля проявляется не обязательно в собственно музыкальной области, но прежде всего в универсальной «сценичности» исполнителя. В Средние века менестрель был обязан уметь сочинять стихи, играть на инструменте, петь, импровизируя – длиннее или короче, в зависимости от ситуации, а также жонглировать, ходить по проволоке, свистеть на манер разных птиц, смешить публику в амплуа шута и много чего еще. Как универсальный профессионал, менестрель получал за работу деньги или еду. В Средние века правилам менестрельства учили в специальных артелях и цехах. Но это было обучение рецептуре, а не теории. В начале практического XX века появились учебники, как делать шлягер, но они сводятся к рецептам вроде кулинарных. О фундаментальных правилах профессионального развлекательства в этих руководствах умалчивается, поскольку они неизменны на протяжении веков и сами собой разумеются.

Развлекательных стимулов у человека не так уж много: эротика, раскрепощенное движение, игра (объединяются танцем), шок, экзотика и вообще всякая экстраординарность (например, публичные казни, собиравшие в средневековых городах толпы зрителей), а также смех, изобретательный трюк, пестрота, противостоящая будням, и вообще всякий праздничный избыток, компенсирующий неизбежные житейские самоограничения. Эти стимулы и есть константы развлекательной музыки. Что же касается моды, то она проявляется в ритмике очередного нового танца (при том, что сама танцевальность - константа) или в тембрах, используемых в аранжировке (при том, что сама переменчивость аранжировки относится к сфере констант – к обязательной праздничной пестроте развлечения).

На оси «канон/новация» развлекательная музыка во все века занимает место свеженьких консервов. Она стереотипна, рутинна и модна. Она

эволюционирует, не эволюционируя. Сегодня в своей глубине она такая же, как памятники, известные с XII–XVI веков. А снаружи она меняется, в XX веке часто – примерно каждые 5 лет. Таким образом, у менестрельства есть история, но декоративная, «ненастоящая». Впрочем, один существенный поворот в этой псевдоистории все-таки был.

* * *

Наиболее ранние записанные западные образцы менестрельства – средневековые и ренессансные (XII–XVII вв.). Это - творчество придворных и городских менестрелей и жонглеров (тогда слово «жонглер» не означало современного циркового артиста, манипулирующего предметами, но артиста универсальных умений, прежде всего поэтически-танцевально-музыкальных). Напевы менестрелей создавались из циркулирующих в массовом слухе ритмов и попевок методом комбинаторики. Менестрели были близнецами-антиподами мастеров культового распева: тоже импровизировали на основе готовых элементов и блоков, хранящихся в памяти, только блоки эти не кодифицировались, не записывались, теоретически не рефлексировались и контрастировали смыслу молитвенных текстов.

Распространение печатной письменности изгоняет импровизацию на обочину культуры. Происходит поворот в истории менестрельства. Просвещенные аристократы предпочитают развлекаться письменно-авторской продукцией: операми, «балетами короля», танцевальными сюитами, поздравительными кантатами, ансамблевыми дивертисментами для гуляний в парках, оркестровыми симфониями, исполнявшимися в качестве музыкальной паузы во время аристократических приемов, и т.п. Развлекательная музыка обретает качества «высокого», «дорогого», «роскошного» искусства. К нему приложили руку великие мастера: Жан Батист Люлли, 1632–1687; Антонио Вивальди, 1678–1741; Бах («Кофейная кантата», «Крестьянская кантата»); Гайдн (симфонии – «Рассеянный», «С наигрышем рога», «Охота», «Медведь», «Курица»); Моцарт (серенады, дивертисменты, кассации, вариации, танцы); Бетховен (полонезы и марши для фортепиано, «Валлийские песни» для голоса и фортепианного трио).

В музыкальных развлечениях возникают сословные ножницы. Чем богаче оперно-балетные и кантатно-симфонические досуги знати, тем музыкально беднее уличное веселье. Городские менестрели уступили место нищим шарманщикам, бродячим скрипачам, певцам с шапкой для милостыни, репертуар которых был представлен популярными песенками и предельно огрубленными адаптациями известных оперных мелодий и бальных танцев (Сальери в трагедии Пушкина ругает Моцарта за то, что тот лояльно отнесся к уличному скрипачу, кое-как пиликавшему его мелодию).

Дальше начинается история демократической имитации музыкальной «роскоши». Развлекательная музыка обретает социально-психологическую двусмысленность («испорченность» завистью к недоступному богатству), в

Средние века ей совершенно не присущую.

С появлением в конце XVIII века ресторанов с танцами придворные развлекательные жанры демократизировались и упрощались и в то же время ориентировались на родовой шик и блеск. Появились сочинители бальных танцев «для всех» (в отличие от церемониально весомых «балетов короля») – соответственно для больших оркестров. Из них – самый знаменитый Иоганн Штраус-сын (1825–1899), как и его отец и его полный тезка (1804–1849), посвятивший себя вальсам, полькам и прочей бальной продукции для полновесных симфонических коллективов. Незатейливая радость вальсирования обретает пафос «дорогостоящести». По мере того как дорогие рестораны мультиплицировались в массу городских кафе, шикарный бальный стиль огрублялся в дешевые песенки-танцы – предшественники эстрадного репертуара XX века. Квазишик предшлягерной продукции стал предвестием развлекательной индустрии, производящей «богатства для бедных».

Русскими посткоморошескими музыкантами-развлекателями стали в XVIII веке цыгане, выписанные с Балкан в богатые поместья (первым тут был граф Шереметев). Оттуда цыгане (подобно аристократическим бальным жанрам Запада) перекочевали в рестораны, при которых они и жили артелями-«хорами». Их репертуар включал как собственно цыганские песни, так и распространенные в русском городском быту XVIII – начала XIX века так называемые российские песни (их сочиняли большей частью дилетанты: гусары или писари; сочинялись обычно только стихи, а мотив брался из модной оперной арии), песни крестьянские, а затем и городские романсы в духе Варламова и Гурилева. В цыганском развлекательстве установился другой, не менее двусмысленный психологически, пафос: «вольность» в смысле ресторанного загула, временно снимающего бремя будничных обязательств. На позднейших российских шантаных подмостках квазисвобода типа «Ой, жги, говори» тоже стала массовым товаром, продававшимся под маркой раскрепощенности духа.

* * *

Другие источники современной эстрады тоже «высокородны» и тоже своей «высокородностью» выгодно поступают.

В середине XVIII века во Франции возникает водевиль: комедийный спектакль, в котором диалоги чередуются с песенками-куплетами и танцами. Водевильями (водевирами) еще в XV веке назывались шуточные уличные песенки, которые в XVII веке стали включать в представления ярмарочных театров. Оттуда водевили перекочевали в престижные залы и стали жанром авторской композиции. Знаменитые авторы классических водевилей: Андре Гретри (1741–1813) и Франсуа Филидор (1726–1795). Мелодию Гретри Чайковский включил в «Пиковую даму» в качестве песенки, исполняемой старой Графиней, которая предается воспоминаниям о блестящей парижской молодости. В России водевиль известен с начала XIX века, благодаря гастролем иностранных трупп. Самостоятельные

русские водевили писали Алябьев и Верстовский на тексты Грибоедова и Вяземского: русский водевиль был прежде всего дворянским рукоделием.

Водевиль не выдержал конкуренции с опереттой, которая складывается тогда же, когда и он, и там же – во Франции. Оперетта – «малая опера»; ее предшественница – классическая комическая опера, каких много, в частности, у Гайдна или Моцарта. Оперетта отличается от оперы выраженной ориентацией на куплетную песню (вместо сложной арии) и модные танцы (в отличие от оперы, в оперетте обязательны балет и сольные танцевальные номера). Классики ранней оперетты: Жак Оффенбах, 1819–1880 («Орфей в аду», 1858), Франц фон Зуппе, 1819–1895 (36 оперетт, включая «Бокаччо»), а также Йоганн Штраус-сын – лишили комическую оперу собственно оперной масштабности и прециозности; оперетты писались так, что петь их вокальные партии могли драматические актеры, певческим профессионализмом не располагающие: дыхание короче, высокие ноты пониже, интонация качается – эта неряшливость прикрывается эмоциональными эффектами.

Последним классиком оперетты XIX века был Имре Кальман (1882–1953), живший и творивший в XX веке. Собственно, в XIX веке оперетта, с ее сниженным оперным вокалом и воспоминаниями об аристократических балах, и застряла. В XX веке ее заменил мюзикл, собравший под свою крышу новые ритмы эстрадной песни. В мюзикле опереточная традиция преобразилась. Удешевленную оперность вытеснил высокотехнологичный профессионализм коммерческой эстрады.

* * *

Конец XIX века отмечен кристаллизацией как в Западной Европе, так и в России эстрадной песни. В 1890-е годы ее обобщенно называли шлягером (слово из жаргона австрийских торговцев, обозначающее любой ходкий товар). Шлягер представлял собой интернациональную смесь множества национальных городских песенных традиций, а также опереточных арий, водевильных куплетов, романтической романсовой лирики, шантанных «жестоких» романсов, модных танцев. В начале XX века шлягер научились изготавливать индустриальным способом. Для нотных и активно плодившихся фонографических издательств работали композиторы-мелодисты (зачастую они не знали нотной грамоты и их называли «насвистывающими композиторами»), аранжировщики, поэты-песенники (вначале изготавливавшие «рыбу», а затем, после появления мелодии, – текстовое «блюдо» из нее). Эти бригады часто были анонимны, а лицом песни был исполнитель, также находившийся на контракте у фирмы. С 1920-х годов, когда музыкальная поп-индустрия стала одним из самых доходных бизнесов (в Германии 30-х ее обороты шли вслед за химической промышленностью), сохранились так называемые вечнозеленые шлягеры, и сегодня перезаписываемые различными исполнителями. С появлением звукового кино шлягер влился в киномюзикл, который почти одновременно получил театрализованную форму (бродвейский мюзикл). С тех пор

переход киноверсий мюзикла в театральные и обратно – постоянная практика.

Шлягер постепенно забывал о своих обедневших высокородных предках. Актуальный массовый товар не нуждался в родословной. Двусмысленность эрзацбогатства или истерично-мнимой свободы с каждым десятилетием XX века все дальше уходит из оперативной памяти поп-музыки. Она социально ведет себя и звучит так, как будто иного богатства и иной свободы не бывает. Еще бы! Ведь некому выказывать презрение к ее низкому происхождению, – уже практически никто не развлекается в прециозной обстановке козыряния аристократической осанкой и врожденным тактом. Поп-музыка обретает комплекс коммерческой и психологической полноценности. Тут эстрадной песне помог джаз, отчасти «выдержнувший» ее из европейской культурной генетики и тем самым снявший проблему смыслового соотнесения с «балетами короля».

В США с 1890-х годов формируются главные стили развлекательного джаза, специфическая интонация и ритмика которых в начале XX века проникла в европейский шлягер (как и он – в джаз). В 1913 году зафиксирован танец буги-вуги. В нем уже были ритмически-басовые риффы, которые позднее стали одним из опознавательных признаков рок-н-ролла. На основу буги-вуги наслоились джазово-блюзовая интонация, лирическая наивность и текстовая откровенность американской кантри-баллады (все это – с оглядкой на формат европейского шлягера), и после «устаканивания» клубного инструментального ансамбля с использованием электроусиленного звучания (бас-, ритм- и соло-гитары + ударная установка) сложился рок-н-ролл (1950-е гг.), развившийся в многостилевую рок-музыку. Время от времени в ней пробивается альтернативное культурное сознание (особенно ярко – в конце 60-х), но в целом она остается искусством развлекательно-коммерческим.

Такова вкратце история менестрельства – неподвижная, если не считать взлета и падения, временно отравивших демократические развлечения социальной завистью и ненадолго введших в число развлекательных мотивов тему «красивой» психологической подавленности, тоски, тревоги и чуть ли не ужаса бытия.

Между прочим, именно эта тема и именно в шантанной, «нестрашно»-эффектной, упаковке подхвачена кино- и литературным постмодернизмом (не случайно добившимся популярности)... Постмодернизм, формируя искусство видеоклипа, изобилующего абсурдистскими и сюрреалистическими картинками, отчасти вновь возвращает сыто-спокойному шлягеру страхи его молодости. И шлягер с удовольствием кокетничает былой уязвимостью, придающей изысканность эмоциональному бронезилету.

* * *

Европейская композиция, или опус-музыка,

Европейская композиция, или опус-музыка, начинается в Западной Европе в XI веке. С определенного момента (с появлением автономных жанров) она складывается в историю, целеустремленно эволюционирует, стремясь к самообновлению. До оформления в историю опус-музыка представляет промежуточный между канонической импровизацией и новаторской композицией тип: *каноническую композицию*. Автор уже существует, его могут называть Великим, как Перотина в XII веке, и этот автор уже создает новые, оригинальные произведения, но новизны не ищет. На новации он наталкивается случайно. До появления оперы новации не программируются, а осмысливаются задним числом.

Для опус-музыки изменяться означает не исчезать (как для фольклора или ритуальной канонической импровизации), а как раз напротив: быть, существовать. Но в конце XX века способ существования опус-музыки поставил под вопрос само ее бытие.

* * *

В XX веке все активнее проявляют себя *миксты музыкальных практик*.

В развлекательной музыке возникает *джаз*, сотканный из английских пуританских хоралов XVI–XVII столетий, европейских военных маршей, спиричуэл (христианских духовных гимнов американских негров), афролатинских танцевально-ритуальных ритмов и специфических американских городских развлекательных жанров (вроде менестрельного уличного театра, в котором черные изображали белых: от этой кукольно-гротескной пластики пошли танцевальные ритмы регтайма, кэжуока и тустепа). *Рок-музыка* – еще более сложная амальгама. В 1940-е годы джаз, а в 60-е рок выделяют в себе искусственные (неразвлекательные) стили, сближаясь с опус-музыкой.

В свою очередь, в опус-музыке активно адаптируются фольклорные традиции (*неофольклоризм*, например, Б. Бартока или раннего И.Ф. Стравинского). Сложными путями формируется *неоканонизм*, опирающийся на традиции ритуальной импровизации. Активно ведутся поиски *«третьего направления»*, соединяющего развлекательное и серьезное музицирование (правда, чаще вместо «третьего» получается третьесортное). Вообще-то заимствования и смешения были всегда и всюду. Японская профессиональная традиционная музыка созревала благодаря корейским и китайским заимствованиям, связанным с распространением буддизма. Странствующие цыгане переносили народные напевы из Румынии в Грузию, с Балкан в столичные российские рестораны и на провинциальные ярмарки, а русские крестьянские песни исполняли на свой манер, формируя «российско-цыганский» стиль (например, знаменитая «Ой, да не вечерняя заря», которая звучит в кинофильме «Живой труп»). Из североафриканских походов Наполеона в Париж был вывезен канкан, ставший на долгое время самым экстремальным танцем водевильных, а

затем и кафешантанных подмостков. Русское богослужбное пение пришло из Византии, впоследствии пережив существенное переосмысление и в Киеве, и в Новгороде, и в Архангельске, и в Москве. А средневековые западные менестрели и вовсе были музыкально-поэтическими интернационалистами: они сочиняли и пели на всех основных народных языках Европы, не чуждаясь и латыни; странствуя по богатым замкам и королевским дворам, создавали общеевропейский мелодический фонд. Много вынесли рыцари-менестрели и из крестовых походов: от привезенных ими в Европу тюркских и арабских музыкальных инструментов пошли всем нынешним меломанам привычные скрипки и виолончели...

И все же XX век приходится выделить в особую рубрику. Не только потому, что миксты в нем систематичны и целенаправленны, но еще и потому, что верховное в Европе искусство опус-музыки в этих микстах стремится изменить себя не на свой собственный (новаторский), но на чужой (новаторству альтернативный) лад. Опус-музыка переживает к концу столетия свой самый существенный кризис, сопоставимый по тектонической мощи только с началом этого типа музицирования¹.

В Европе в XI столетии возникла авторская письменная теоретичная музыка, которая в Новое время выявила в себе способность и желание «делать историю». Теперь она приходит к нежеланию (или неспособности) иметь дело с историей. И указывает на это фольклористическими, ритуализующими и развлекательными мутациями.

¹ . Есть другой опыт классификации, также не связанной с эволюционистской стадильностью. В. Мартынов в книге «Конец времени композиторов» (1996–2001, рукопись) выделяет бриколаж, богослужбное пение и композицию. Бриколаж, т.е. оперирование некоторым ограниченным набором неизменных элементов (попевок, ритмических формул, музыкальных форм и т.д.), по Мартынову, есть везде, где нет композиции или богослужбного пения. Понятие богослужбного пения распространяется только на христианское богослужение: ранневизантийское, православное – до XVII века, католическое – до IX–XI веков, а также на практику сирийской и коптской церквей и, отчасти, русских старообрядцев. Композицию Мартынов называет «искусством революционного преобразования действительности» – целенаправленного новаторства. Мартынов реконструирует в европейской авторской музыке сплошную телеологическую линию новаций, начатую самыми первыми опытами многоголосия. Композиция, по Мартынову, представляет собой вмешательство произвола в «пространство иконы», а впоследствии и самостоятельное развертывание произвола. Последнее заканчивается тогда, когда окончательно забывается канонический образец. Это событие автор датирует сериализмом («Структуры» Пьера Булеза, 1952). См. также: *Мартынов В.И.* Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М., 2000.

СЛУЧАИ с вечным светом

Пьеса Глеба Седельникова (род. в 1944 г.) «Lux aeterna» для камерного ансамбля с органом исполнялась в Большом зале на одной из «Московских осеней» в конце 1980-х годов. В финале сочинения дирижер и исполнители уходили со сцены, продолжала играть только органистка. Но вот и она ушла, а орган все звучит: длится и длится светлый, вызолоченный кластер. Прямо-таки мистически реальный «Вечный свет». Публика, обалдев, разразилась бурными аплодисментами. Потом выяснилось: прежде чем уйти, органистка положила на ножную клавиатуру кирпич. Кирпич похитили со стройки в спальном районе Москвы и везли на метро через весь город – возле консерватории не могли найти.

* * *

В сцене раздиранья завесы на премьере коллективных «Страстей по Матфею–2000» вдруг полетели все микрофоны и аппаратура, которую по крохам наскребали для видеоинсталляций. Спустя минут 20 все починили; но, по общему признанию, это был едва ли не самый сильный момент – на провокацию таинства вдруг отозвалась сама тайна... Дело было под час ночи; как по соображениям мистическим, так и учитывая график работы, метро, несколько авторов музыки сочли за лучшее удалиться, не дожидаясь новых происшествий... Между прочим: записывала я для одной телепрограммы замечательного музыковеда-этнолога Эдуарда Алексеева. Он должен был рассказать о музицировании якутских шаманов. Перед записью он предупредил, что об обрядах инициации шаманов говорить не будет. «Этого не стоит делать, добром это не кончается». – «Ну что вы, давайте все-таки попробуем, ведь это так интересно!» Идет запись. Как только Эдуард Ефимович произносит: «Инициацию шамана мы даже не можем себе представить. Это страшные...», – вся телевизионная техника вырубается. Пришлось ждать ремонтную бригаду. Больше об инициации мы не заговаривали.

БОЛЬШОЕ ПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Три против одной

Что объединяет трех контрагентов опус-музыки?

Во-первых, ритуал (обряд, церемония), подразумевающий коллективную идентификацию. Фольклор структурируется обрядом; каноническая импровизация – соответствующими ритуалами, и даже менестрельство, и в Средние века (когда просто так не музицировали, – только на свадьбах, при застольях и т.д.) и теперь, стимулирует массовидно ритуальные формы поведения (ср. поведение фанатов, заполняющих стадионы на концертах поп-«звезд»).

Напротив, концерт опус-музыки – место для индивидуальной идентификации. Произведение слушают молча, никто не подпевает, не подтанцовывает и не свистит восторженно посреди исполнения. Слушатели

сосредоточенны – каждый в оболочке собственного внимания, словно наедине с автором. В этом, конечно, можно увидеть свою ритуальность (вероятно, нет культурной ниши, в которой совсем отсутствовал бы обряд), однако нацеленную на выделенность личного (так писатель или ученый поддерживает «ритуальный» порядок на рабочем столе, за который, кроме них, никто не садится).

* * *

Во-вторых, три неавторских типа музыки объединены «утвердительностью». Они говорят бытию (родовому, духовному, досугово-праздничному) «Да!». Собственно, даже не «говорят» это «да!», а пребывают в нем, поскольку музыка непосредственно вовлечена в бытие, включена в него, является его аспектом.

В фольклоре, канонической импровизации, менестрельстве мы не услышим образов сомнения. Разве что в рок-менестрельстве обычны (и никого уже не пугают) образы деструкции и фрустрации. Но означают они всего лишь подростковую агрессивность (задрапированную в «социальный протест» или еще во что-нибудь идейно-принципиальное). Потому, собственно, так безнадежно выдыхаются, такими кукольно-механичными становятся рок-коллективы, некогда построившие свой имидж из гормональных выпотов ранней юности.

В опус-музыке с определенных пор (с появления оперы и симфонии) апробировано «Нет!». Начинается оно героикой бетховенских симфонических тем, устремленных «сквозь тернии к звездам». У романтиков «тернии» то и дело обретают интерес уже без связи со звездами. Экспрессионисты усеивают терниями землю и самое небо; возникает «музыка боли». Огромное, мучительно-страстное «Нет!» составляет стержень музыки Шенберга или Шостаковича. Но и боль входит в привычку. Обжигающие диссонансы нуждаются в ритмическом допинге: в неуклонном повторении, вколачивающем их в слух (так пишет ученица Шостаковича Галина Уствольская)... Однако стоит с повторением чуть расслабиться, снизить его энергию, и оно ослабляет «Нет!», лишает его экстраординарности, свойственной болевому выкрику. Раны по привычке к ожогам слуха затягиваются, и диссонансы, за неэффективностью, отпадают. Музыка становится консонантной и литанически-медленной...

Формы «да-практики» ориентированы на повторение. Само «да» есть утверждающее эхо того, что ему пред-стоит как повод быть высказанным. «Да. Да. Да; Да, во-первых, Да, во-вторых, Да, в-третьих; Да, в такой связи, Да, в другой связи; Да-эх... Да-ой...». Повторение (простое и комбинаторное, с аддициями и вариантными изменениями, рефренное и открытое в бесконечное развертывание) – ключевая парадигма движения в фольклорном музицировании, в канонической импровизации и в менестрельстве (аристократические жанры скоротечно «высокой» его формации, т.е. опера и симфония, не в счет). Музыка, тяготеющая к повторению, не сочиняется, а «размещается». Одни элементы не

трансформируются в другие в процессе становления неповторимой мысли, а располагаются в определенном порядке. Стоит задача классификации и исчерпания, а не развития и инновации. На первом плане эквивалентность, а не противоречие, интегрирующее уподобление, а не дифференцирующее сравнение. Время лишено драматичной необратимости, оно пребывает и вращается – необозримо долго (даже в четырехкуплетной эстрадной песенке оно стоит на месте и потому не имеет начала и конца). Пространство четко очерчено, никакой бесконечности в нем не наблюдается. Задаёт его высотный объем звукоряда, не знающего транспозиций. Фольклорный мелодический паттерн если и перемещается по диапазону, то только из-за утомляемости голоса, невольно сползающего из напряженного в более спокойный регистр. В ритуальной импровизации звук вообще не оторвать от его октавы, как тон колокола – от толщины и объема металла.

Кредо композиторской, авторской музыки Нового времени – развитие, необратимые трансформации элементов: «Да! – Нет! – Да! (в смысле «не Нет, а Да») – Нет! (в смысле «не Да, а Нет») – «Нет, Да! – Нет, Нет! (т.е. «утверждаю : Нет») – Всегда! (в смысле «только так, иначе – никогда») – Никогда! (в смысле «не иначе, всегда только вот так») ... Развитие наращивается отрицаниями. Но отрицания накапливают утверждение: «Да. Да. Да».

Пройдя через отрицания авангарда, ритуальный «да-хронотоп» некомпозиторских музыкальных практик стремится озвучить и опус-музыка.

Сделать ей это нелегко. Приходится, например, быть непривычно долгой.

СЛУЧАИ с замедлением

«Лучшие полчаса в моей жизни», ~ высказался в 1950-е годы Генрих Нейгауз по поводу исполнения престарелым Александром Гольденвейзером «Мефисто-вальса» Ф. Листа (в обычном темпе длится около 9 минут).

* * *

В 90-е немецкие знатоки старых молоточковых клавиров решили, что сочинения Бетховена должны звучать втрое медленнее, чем их принято играть. Сыграли, записали. Незамеченная сенсация – концертирующие виртуозы продолжают нестись по сонатным трассам с пальцеломной скоростью. Запись «медленного» Бетховена показала студентам физтеха, которым читала факультативный курс по истории музыки. Отреагировали: «Здорово! Как Пинк-Фloyd!»

ДОЛГОЕ И КРАТКОЕ

От высокого музыкального искусства традиционно ожидается крупный формат. Зона серьезного начинается с 20 минут (соната, симфоническая

поэма) и простирается до трех часов (опера). В обратную сторону музыка веселеет и легчает (4 минуты – стандарт эстрадной песни). Автор, пробавающийся романсами и небольшими инструментальными пьесами, выглядит легковесно¹. Введенный романтиками в пантеон большой музыки жанр программной миниатюры обманчив. «Пестрые листки», «Детские сцены», «Листки из альбома» и проч. выступают не по отдельности, а объединенными в масштабные циклы, которые на чаше весов способны перетянуть иную симфонию.

За моралью долгого стоят как минимум два обстоятельства. Первое родом из XIX века: властные претензии автономной музыки, требующей от слушателей самозабвенной сосредоточенности. Поскольку не всякий музыкальный образ может рассчитывать на спонтанную концентрацию внимания концертного зала, то публике дается принудительный шанс: вот вам еще 104 такта, проникайтесь, деться-то вам все равно некуда. Обстоятельство второе, исторически далекое: европейская композиция имеет церковную генетику. Литургию укладывать в 10 минут онтологически неприлично. Приемлемые масштабы начинаются после часа. Это если канонические мелодии даются без композиторского комментария. А если с композиторским комментарием, как уже в XII веке, в жанре органума – многоголосной обработки григорианских хоралов, то и часа мало. Одна-две фразы литургического напева в органумах Перотина Великого разрастаются в полуторачасовые композиции.

Две фразы в полтора часа длиной: столь экстремальных протяженностей в традиционном концертном репертуаре, конечно, нет. Литургическая вечность нашла удобный компромисс с мирской утомляемостью. Чем духовнее, тем длиннее, но до определенного предела. «Кольцо Нибелунгов» Вагнера идет четыре вечера подряд, но не сутки напролет. Первая русская опера «Комедия на Рождество Христово», составленная Св. митрополитом Димитрием Ростовским, продолжается не менее семи часов. В историю музыки она не попала².

* * *

Западное искусство композиции родилось под куполом собора. Потому оно «высокое»; потому же (проекция духовной высоты на временную горизонталь) оперирует большими временными величинами, способными замещать духовный масштаб.

С феноменом замещения большим высокого связано оформление тривиальной музыки, а следовательно, и авангардистское развитие XX века. Если верить в культурную предопределенность, то перспектива буксующей во времени пустой формы открылась в самом начале искусства композиции. В XII веке, которым датируется жизнь первого великого композитора (Перотина), духовно высокое легко обменивалось на социально большое: свободные многоголосные вставки к литургическим чтениям – кондукты – уже исполнялись отдельно от богослужения, в торжественных застольях и процессиях, во время коронаций и погребений.

Собственно, не в кондукте дело, а в Церкви, из которой жанр устремился на пиры и похороны. Литургическая композиция на Западе смогла выйти за стены храма благодаря традиции апофатического богословия. Блаженный Августин полагал, что познать Бога можно через познание человеческой души. Потому и «человеческая музыка» (она же *instrumentalis*, т.е. композиторская техника) в принципе не отличается от «божественной». Последняя только возвышеннее и благочестивее. Ничто не мешает плавному переходу от предельно возвышенного к несколько менее возвышенному, от литургического кондукта к процессионному.

Восточное богословие не допускало светских транспозиций молитвы. Григорий Нисский учил о небесном в катафатических категориях: оно не просто выше земного, но и абсолютно отлично от него. Ангельское пение никакой человеческой техникой не передать³. Потому и композитор в православном храме невозможен, а возможны лишь распевщики, следующие канону. В России искусство композиции имеет импортное и светское происхождение. Поэтому одна из константных его тенденций состоит в том, чтобы стать собственно русским - задним числом укорениться в исконной православной литургии. Первая русская классическая опера – «Жизнь за царя» Глинки начала историю композиторских попыток реставрации до- и внекомпозиторского образа музыки (см. выше неподстрочное примечание о М.И. Глинке).

* * *

Не только искусство композиции, но и его главное местопребывание – концертный зал – оформился на территории западной церкви. В 1551 году при римском монастыре Сан-Джироламо были учреждены молитвенные собрания, на которых читали и толковали, а иногда и разыгрывали сцены из Ветхого Завета и Нового Завета. Помещения для таких собраний получили имя ораториумов. Исполнявшиеся в них музыкальные мистерии были названы ораториями (в противовес сугубо литургическим мессам). Первой ораторией считается «Представление о душе и теле» (1600) Эмилио де Кавальери (1550–1602). История оратории накрепко прикрепила молящуюся «душу» к «телу» общевысокого концертного формата.

На родине, в Италии, оратория конкурировала с оперой. Разворотливая дочь гуманистических кружков быстро присвоила хоровую технику церковной вольноотпущенницы, своей сверстницы и соперницы. После расцвета в творчестве виртуозного Джакомо Кариссими (1605–1674) итальянская оратория отодвинулась на второй план музыкальной жизни. В церкви царил месса, а блестящему сценическому зрелищу опер нечего было противопоставить.

Тем временем в протестантских германских землях, далеких от оперных столиц и притом отказавшихся от мессы, оратория пришлась к месту - «к святу месту, пугу не бывающу». Свободные духовные стихи в виде новосочиненных текстов протестантских хоралов были введены в богослужение самим Лютером. С ними в культовый обиход вошли и

светские мелодии, в том числе и имевшие до того весьма скабрёзное звучание. Но высокая техника ораториального письма заставляла забыть о мелодических родословных. Глубокомысленный Генрих Шютц (1585 – 1672) утвердил итальянский жанр в протестантской кирхе. Исключительно для церкви писал духовные кантаты и пассионы (оратории, исполняемые на Страстной неделе) И.С. Бах.

Но едва успев обрести строгий духовный образ, немецкая оратория мимикрирует. Не чуждый опере сверстник Баха Г.Ф. Гендель (1685–1759), поселившись в Англии, где получил престижное место в Королевской академии музыки, вывел ораторию обратно на светские подмостки. Критика со стороны духовенства, острая после премьеры «Мессии» (1842), ни автора, ни публику особенно не смущала. Сквозь духовные темы в ораториях Генделя английские почитатели слышали актуальные политические сюжеты. Гендель был активным участником интриги, направленной против восстановления династии Стюартов; его библейские хоры ассоциировали с его же «Гимном добровольцев», созывавшим в антистюартовское ополчение.

Передовая в XVII–XVIII веках Англия послужила общеевропейской моделью отношения к высокой музыке. В операх, симфониях, ораториях равно слышали исторически стимулирующее «большое»: хоровые и оркестровые массы, крупный масштаб сочинений – независимо от содержания текста, а также его наличия или отсутствия.

На волне почитания большого, снимающего различия между духовными и концертными жанрами, самым великим (соответственно наиболее высоким и духовным) произведением Нового времени стала Девятая симфония Бетховена (1823), в финале которой масса оркестра укрупнилась еще и ораториальной массой хора, а симфоническая драма – стихотворным гимном. И.Ф. Стравинский писал об этом финале: «Неудача последней части должна быть в значительной мере приписана ее громадной теме. Поскольку композитор не может развить ее – кто бы смог? – он развертывает ее наподобие военного парада». И добавляет: «Без сомнения я не прав, говоря таким образом о Девятой или подвергая сомнению то, "что известно каждому". Девятая священна и уже была священной, когда я впервые услышал ее в 1897 году. Я часто недоумевал – почему? Неужели она и в самом деле связана с какой-то миссией?»⁴

Мессианистское слышание Девятой странным образом не распространилось на одновременно написанную Бетховеном «Торжественную мессу» (1823). Громадная духовная композиция, обращенная к баховским образцам, казалась симфонией, не удостоенной опусного номера по причине недостаточного величия. Для меломанов XIX и XX веков настоящая музыкальная духовность обретается в концерте, а не в храме. Признаком духовности становится гипертрофия масштабов, несопоставимых с салонно-светским характером концертной ситуации. Вышли «в люди» – оказались в храме: важен этот возвеличивающий диссонанс. Простой поход в храм не так красиво греет чувство

публичности.

Но если гипертрофия большого, по оценке Стравинского, оказалась опасной даже для Бетховена, то чего ждать от заурядных авторов! Долгое стало престижной драпировкой среднего.

* * *

На Руси ничего похожего на процессионные кондукты не самозародилось. Напротив, западные ораториальные стандарты вытеснили старую литургию в культурное забвение. Она затонула, как град Китеж. В смутной толще прошлого град автохтонной духовности пытались прозреть национально «ретроградствующие» творцы. На контрмодернизационные поиски русских композиторов обрекали геокультурная природа и смысловое переживание профессии: с одной стороны, западной (значит, недостаточно «своей»), а с другой стороны, близкой религиозному служению (которое должно быть «своим»).

Поначалу ораториальные образцы употреблялись в России исключительно для парадно-светских нужд. Работавший в Москве государев дьяк Василий Титов (ок. 1650–1710) освоил польский хоровой концерт для торжеств по случаю победы под Полтавой.

Систематические пробы концертной литургии состоялись по провинциальной частной инициативе. Для домашней церкви сольвычегодского имения графов Строгановых был выписан «настоящий» профессиональный композитор, поляк Николай Дилецкий (ок. 1630-ок.1680). Его духовные концерты воспринимались как блестящий реквизит аристократического быта, включающего в России также и домашнее богомольство.

От передовой роскоши не удержался и императорский двор. Государевы певчие дьяки, переведенные из Москвы, в новой столице попали в положение маргиналов. Теперь следовало учиться не по певческим азбукам, а по «Грамматике мусикийской» – учебнику композиции, опубликованному по-русски Николаем Дилецким (руководство написано еще в Польше), поскольку в придворной церкви требовался концертный стиль. Жанр получил «обоеполое» церковно-светское название: «духовный концерт». Расцвет духовного хорового концерта приходится на последнюю треть XVIII века, когда работали рано умерший (покончил жизнь самоубийством) Максим Березовский (1745–1777) и успевший застать Пушкина и Глинку Дмитрий Бортнянский (1751 – 1825). Оба композитора родились в Малороссии, были воспитаны в Италии на деньги императорской капеллы и фигурировали в советских учебниках истории музыки главным образом как талантливые украинские крестьянские дети, оторванные от дома жестоким царизмом.

Отличие русского хорового концерта от западной оратории состоит в отсутствии оркестра: хор выступает без сопровождения, как принято в православном храме. Единственная «родная» черта жанра настолько явственно указывала на уцелевшую в ходе модернизаций самобытность, что

духовные концерты Березовского и Бортнянского в социалистическую эпоху позволялось исполнять (разумеется, уже после Великой Отечественной войны, отчасти «реабилитировавшей» Церковь) лишь в порядке исключения и только самым авторитетным коллективам, – собственно, все той же бывшей придворной капелле (Ленинградской хоровой капелле под руководством А. Юрлова). В то же время западные мессы и оратории в концерты допускались без особых возражений. Такая селективность укоренила духовный концерт в храме, лишила его исходных светских коннотаций и сделала частью православной литургической традиции.

Отечественная история так повернулась, что в стенах храма наглухо замыкалась и добрая половина классического наследия XIX века. Даже сверхпопулярному Чайковскому не позволялось слыть автором монументальной «Литургии Св. Иоанна Златоуста». Тем более молчали о гениальном «Всенощном бдении» эмигранта Сергея Рахманинова (1873–1943). А уж менее знаменитые зарубежные соотечественники казались и вовсе какими-то творческими букашками. Проживший без малого сто лет Александр Гречанинов (1864–1956) повторил за Мусоргским опыт сочинения оперы по гоголевской «Женитьбе» и заслужил пару примечаний в толстых томах, исписанных в советское время на тему великой русской музыки. Между тем создавал Гречанинов главным образом литургические сочинения, правда, что вдвойне непростительно, пребывая в США.

На Западе культовая музыка превращалась в концертную. В России наоборот. «Чужое» концертное умяляло «свою» литургию, вытесняя ее в легендарные катакомбы истово долгого, не «цивилизованного» концертными условностями, не «просвещенного» гуманными представлениями о комфорте, пугающе подвижнического «всенощного бдения», в сравнении с которым и Девятая симфония – мелочь.

* * *

Когда крупный формат серьезной музыки провис под накопившейся тривиальностью, наступила эра авангардистской афористичности. Концентрированное краткое в противовес утратившим божественность длиннотам взяло на себя роль символа духовной высоты. Но и краткое, выйдя в массовый тираж, замусолилось и опустело, поскольку изначальный заряд высоты в нем удерживался исключительно одноразовостью, контрастной массовидному фону – глубокомысленно-многотактовым блужданиям в трех тональных соснах.

Краткое стало общим местом, и пришло время нового долгого. Существенно более долгого, чем академические концертные форматы, которые новая музыка XX века уже отринула – уплотнила в виртуальные числовые матрицы или развеяла по ветру импровизационных случайностей. Экстремально долгие процессы на Западе неоткуда было взять, – вкорененный в бытовые привычки гуманизм не совмещался с аскетической

требовательностью *musica divina*. И минималисты взяли долгое ниоткуда: из повторения абстрактно-«экологических» гамм и аккордов, «привосточненных» рассуждениями о медитации. Повторению же, чтобы казаться безразмерным, можно и не длиться четыре часа, достаточно 40-минутной монотонности. У нас же тяга к долгому отзывалась в раненой памяти о запретно-исконной традиции литургического распева. Одним из первых к ней обратился Алемдар Караманов (см. выше).

* * *

Отношение к долгому и краткому сегодня определяет расстановку музыкальных сил. Картина схожа с наблюдаемой в нынешней политике.

В странах со стационарной экономикой политические партии сражаются за десятые доли процента увеличения или уменьшения налогового бремени. Выделиться на таком неконтрастном фоне можно лишь через радикальную односторонность, выпадающую маргиналам, раньше левым, а теперь все больше правым.

Возникает новая диспозиция: копающимся в налогах демократам, с их выцветшими различиями, противостоят чеканно-рельефные партизаны локальных «священных войн».

Национально и/или религиозно окрашенный фундаментализм и в политической жизни отдельных государств, и на международной арене стал заметным противовесом либеральной толерантности. На его стороне отчетливый (поскольку выделенный на фоне благополучной рутин) «смысл жизни».

Потребность же в эмфатическом «смысле жизни» неустраима. В конфигурациях благополучно работающего рынка ей негде угнестись⁵. Отсюда – бунты, терроризм, субкультуры суицидально-асоциального поведения (наркомании, например).

Не зря эра рыночного прогресса оказалась одновременно и эрой тоталитарных режимов. Надо отдавать себе отчет в исторической «оправданности» правых; более того, в возможной (или уже осуществляемой?) глобализации «правой» жесткости, когда существуют не только целые агрессивно-фундаменталистские регионы, но и в самих политкорректных обществах укореняется (в порядке двойной морали) репрессивная практика по отношению к разного рода «изгоям» (отдельным представителям «недемократичных» стран или к целым «империям зла»).

У демократии и тоталитаризма в отношении к смыслу жизни фатально получается то недолет, то перелет. И при этом либеральные гуманитарии в один голос кричат: «Какой еще "средний путь"? Нет никакого "среднего пути", и быть не может!»...

* * *

Музыкально-долгое нацелено на требовательный смысл, а не на заранее все прощающий людям комфорт. От слушателей, вопреки «цивилизованной» заботе об удобствах и правах, требуется не простое

внимание, но причащающее терпение. Что это – выверт от пресыщенности свободой? Или – предвидение суровых культурных условий?

Привыкши доверять музыке, допускаю, скорее, второе. Но с оговоркой, что суровость предвидения предвидением же смягчена. Не зря музыкально-долгое отливается в неолитургические формы. Музыка указывает: есть смысл сразу и требовательный, и толерантный, и суровый, и свободный...

1 . Или, после радикала краткости Веберна, амбициозно серьезным. Доброкачественная серьезность краткости удается крайне редко. См. ниже об отечественном примере – сочинениях Романа Леденева (род. в 1930 г.) середины 60-х – начала 70-х.

2 . Историки литературы, разумеется, знали о существовании пьесы Дмитрия Ростовского, но музыкальная ее часть никого не интересовала, пока в середине 1970-х годов по инициативе режиссера Б.А. Покровского и музыковеда Е.М. Левашева в Камерном музыкальном театре не была поставлена сокращенная до двух часов версия оперы.

3 . См. подробный анализ богословских влияний на западную композицию и православную литургию в кн.: *Мартынов В.* Культура, иконосфера и богослужebное пение Московской Руси. М., 2000. С. 161 – 176.

4 . Цит. по кн.: *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Л., 1971. С. 255.

5 . Проблема тяги к смыслу жизни начала обсуждаться в связи со студенческими бунтами 1968 года. «Сегодня всеми признано, – писал философ Макс Мюллер в 1976 году, – что никакие внешние причины не могут быть выдвинуты в качестве объяснения тех событий. В основе произошедшего лежит то, что можно назвать "утратой смысла". Оказалось, что в условиях бесперебойного функционирования производства и потребления вдруг возник вопрос: "Какой все это имеет смысл" <...> Если в обществе исчезает "смысл", то возникают благоприятные обстоятельства для появления нигилизма, анархии, которые отвергают любые обязательства и обязанности перед обществом <...> на место анархии и нигилизма заступает революционное стремление низвергнуть мир (во взаимосвязях которого не видно уже никакого "смысла") для того, чтобы создать новый, в котором каждое действие снова обрело бы свою значимость». Цит. по кн.: *Философия истории. Антология.* М., 1995. С. 274–275.

РОМАН ЛЕДЕНЁВ. ЮРИЙ БУЦКО

Авангард углублялся в микромир краткого. Маргинальная тенденция 1960-х годов состояла в обретении нового долгого. После 70-х долгое переместилось в центр творческих ожиданий. Эстетика расщепления атомного ядра не просто памятна, а еще кажется в массовой профессиональной среде единственным безусловным гарантом искусства

высокой сложности. Только вот насущные задачи искусства изменились. Приходится перерабатывать отходы, которые накопились за десятилетия контролируемых взрывов.

* * *

Роман Семенович Леденев (род. в 1930 г.) "вырос под прокофьевским солнцем" / . Мелодическая рельефность, четкий такт, ясная энергия развития, тональное целомудрие, не отягощенное ложным смущением по поводу ярких хроматизмов, – все это слышно в посвященной Сергею Прокофьеву Фортепианной сонате 1956 года. Но в 60-е для Леденева восходит иногалактическое солнце: Веберн. В астрально-афористической эстетике Веберна Леденеву удалось разместить солнечно-дневную определенность прокофьевского дискурса. Как – особый вопрос. Композитор углубился в микроартикуляцию, которую если укрупнить под некой акустической лупой, то получится даже не Прокофьев, а учитель его Н.А. Римский-Корсаков, и даже не загадочно-сумрачный "Кашей бессмертной" начала тревожного XX века, а сочно-картинный "Садко" из благополучного XIX столетия.

Впрочем, краткость тогдашних опусов Леденева парадоксальна. В циклах миниатюр "Десять эскизов для камерного ансамбля", "Семь настроений", "Четыре зарисовки" счет времени ведется не на звуковые точки, как у Веберна, а – с перелетом через обычный такт – на отдельные пьесы, каждая из которых представляет цельную временную единицу, своего рода сверхточку. Веберн укладывает в предельно лаконичные опусы законченные силлогизмы. Кратчайшее время успевает раскрыться полновесными началом-посылкой, серединой-рассуждением и финалом-выводом. Леденев же ищет беглого эскиза, схватывающего настроение, картину, состояние. Отсюда и программные подзаголовки его миниатюр: "Печальное", "Тревога", "Осеннее", "Веселое", "Смятение", "Предчувствия", "Воспоминания". Некоторые циклы включают до сотни подобных зарисовок. Подзаголовки автор помещает в конце пьес музыкальный миг проносится мимо; слово, фиксирующее впечатление, остается. Сжатое у Леденева сделано из развернутого (целое настроение выступает как одна доля времени) и вновь развертывается в слове, которое останавливает мгновение.

* * *

Позднее композитор, напротив, развернутое создает из сжатого. Лаконичные контуры разворачиваются в широкие панорамы. В 1990 году Леденев закончил монументальный 24-час-тный цикл "Времена года" для двух хоров и инструментального ансамбля. Работа над сочинением продолжалась 12 лет, – биографически воплощенная нацеленность на долгое. Во "Временах года" реализовано то, что автор назвал "техникой простых деталей". В каждом голосе повторяются наглядные микроэлементы (например, симметрии интервалов); но этой простой ясности так много, что

возникает большая, насыщенная, монолитная временная материя. Она движется в медлительно-"белом" календарном темпе. Группа хоров "Весенние напевы" имеет подзаголовки: "Пробуждение весны", "Томление", "Лесные переключки", "Весенний хоровод" и т.п.; подробно, чуть ли ни день за днем, фиксируются переходы от талых снегов к цветению мая. В "Летних ноктюрнах" рядом "Голос ночи" и "Лунная идиллия", "У заснувшей реки" и "Перед грозой". Подзаголовки считают большое время природы, из которого мягко и словно не до конца выхвачено время звучания пьес. Хор поет без слов. Слоги "пом", "па", "та", пение с закрытым ртом, открытые вокализы и т.п. служат артикуляционными красками, сочетаются с инструментальными штрихами стаккато, легато, глиссандирования и т.д. Речевые (субъективно-человеческие) членения времени не могут вмешаться в натуральную континуальность музыки.

Свобода природного времени выражается в широте мелодической просодии. А в ней композитор слышит коренное качество русской музыки. "Для меня в определенный момент эскизная манера письма как бы исчерпалась, я потерял к ней интерес. Как ни увлекательно было работать с краткими мотивами, меня вновь потянуло к тому, что, видимо, более близко моей природе, – к национальной определенности, к широкому мелодическому дыханию. Совпало так, что именно в тот период, в конце 60-х – начале 70-х годов произошло и мое сближение с Георгием Васильевичем Свиридовым"² .

* * *

Свиридов стал столь же значимым для Леденева образцом, как в ранние годы Прокофьев, а в первой зрелости Веберн. В найденном Свиридовым балансе личного авторского и коллективно-национального слышания Леденев все основательнее выделяет надличную объективность. Наследие Свиридова (а Леденеву выпало завершать сочинения, которые Свиридов не успел закончить) становится чем-то вроде природы из хоровых "Времен года": символом и источником огромного, вечного времени. Леденев уводит свое творческое существование в скромное послушничество. Леденевская премьера 2000 года: "Памяти Г. Свиридова", симфонический триптих (у Свиридова есть оркестровый "Маленький триптих"; Леденев создал в честь Свиридова триптих большой).

Композитор тем упорнее в приверженности к музыкально-"корневому", чем меньше популярность этой редкой ортодоксии. Музыковеды не очень находят, за что бы похвалить позднего Леденева, и удовлетворяются художественно-факультативными суждениями о "честности композитора перед самим собой"³ .

"Свое большое" остается утомительной утопией, мало располагающей к блеску аналитического ума.

Хотя деться-то от него некуда.

* * *

Подобно римским христианам, исполнявшим обряды империи и тайно исповедовавшим гонимую веру, немногочисленные знатоки православного литургического наследия слыли нормальными советскими нонконформистами, между тем как "в стол" создавали духовные сочинения. Занятие в 1960-е годы даже более рискованное, чем музыкальное модернизаторство в общеевропейском вкусе. Последнее могло почерпать поддержку в мировом музыкальном мнении. А музыкальные раскопки под родными алтарями не сулили ни альтернативно-передового, ни официально-консервативного сочувствия. Не зря Алемдар Караманов, чтобы сочинять евангельские симфонии заточил себя в Симферополе. В Москве остался Юрий Буцко (род. в 1938 г.).

Профессиональная известность Буцко обозначилась после монооперы "Записки сумасшедшего" (1964). Гоголевский сюжет внес родную ноту в дистиллированную интонационную взвинченность, которой, после булезовского "Молотка без мастера", увлекались московские новаторы. Опера для одного певца – это тоже было в духе времени, в котором экзотичные камерные составы с успехом подменяли большой оркестр. Вместе с тем сценическая статичность оперы для единственного солиста, который к тому же постоянно пребывает в накале психической боли, уже вводила монотонное время, в которое позднее углубился Буцко. Вскоре последовала новая опера – "Белые ночи" по Достоевскому (1968), на сей раз для двух исполнителей и оркестра. Уже тенденция, уже имя.

* * *

Но под именем Буцко словно творили два разных автора. С обжигающе экспрессивным разладом опер, с измученным "маленьким человеком" из XIX века (третья опера Буцко "Венедиктов, или Золотой треугольник", 1983, тоже написана на тексты русских писателей XIX столетия) странно соседствовали ритуальная торжественность фольклора и могучая эпика народной истории: кантата на народные тексты "Вечерок" (1961); Русская сюита для фортепиано (1961); "Свадебные песни" на народные слова для меццо-сопрано, хора и оркестра (1965), оратория "Сказание о Пугачевском бунте" (1968), Шесть женских хоров на народные тексты (1968). Тоже тенденция, но не казавшаяся либерально продуктивной, – надо вспомнить об официальном пропагандистском статусе обработок народных песен и о роли крестьянско-революционной мифологии в советской историографии.

Звено, соединяющее боль пограничных душевных состояний и эпическую этнопоэтику: страстное переживание. В "Свадебных песнях" солируют причеты и плачи (Буцко ездил с фольклорными экспедициями на русский север и записывал архаичные образцы). Они не вяжутся с краснощеким образом народа в официальном фольклоризме, зато перекликаются с диссонантными выплесками гуманитарного гнева (традиционная после "Воццека" Альбана Берга музыкальная стилистика темы "маленьких людей").

Была у страстных фольклорных образов и собственная тенденция. Она

обнаружилась очень скоро – в 1969 году, когда появились кантата на тесты русских духовных стихов "Цветник", Евхаристический канон для оркестра и Полифонический концерт на темы знаменного распева.

* * *

Автор впал в "бархатную" изоляцию. Адептов авангарда его творчество перестало интересовать. Официальные же лидеры советской музыки и раньше относились к Буцко более чем сдержанно. Но композитор словно не замечал утраты сочувствия в профессиональной среде. Сосредоточенное углубление в национальные литургические пласты продолжалось: симфония-сюита "Древнерусская живопись", камерная симфония "Торжественное песнопение", Вторая симфония "Из русской старины" (1970-е гг.); кантата для хора и оркестра "Литургическое песнопение", симфония-сюита на народные тексты "Господин Великий Новгород", камерная симфония "Духовный стих" (1980-е гг.); симфония-сюита № 4 "Русь народная Христа ради" (1990-е гг.).

Буцко не поднимали на щит, но и не травили. Он отличался отсутствием бытоустроительных побуждений и не вникал ни в какие дележки, в том числе и мест в концертных программах Союза композиторов. Его не ранило, что он всю жизнь преподает в классе инструментовки – менее завидным может быть только переписывание чужих партитур по три копейки лист.

К роли переписчика, собственно, и сводится подчас работа со студентами. Неловко было приходиться в класс Юрия Марковича с фортепианными танцами Брамса, тупо расписанными по оркестровым партиям. Шея, свернутая в процессе оркестровки от беспрестанного заглядывания в таблицу диапазонов, вытягивалась, когда преподаватель, установив на пюпитр рояля ученическое изделие, с терпеливой благожелательностью правил гобой на кларнеты, скрипки на альты, и в итоге получалась чуть ли не пристойная партитура.

В конце 1980-х годов сочинения Буцко потихоньку начали исполнять. Вокруг него установилась атмосфера коллегиального почтения – правда, заметно прохладного. Имелось в виду скорее уважение к стажу, чем к творческому направлению.

* * *

Отрешенность житейского поведения Буцко – точное эхо его музыки. Она тихо и несгибаемо игнорирует конвенции искусства, некогда ушедшего из храма в концертный зал. Произведение должно непосредственно расти из священных корней, не истощенных многовековым индустриальным возделыванием. Музыкальный язык хоровых и симфонических сочинений Буцко выращен из знаменного распева. Из него выводится звуковой материал, сразу и современный, и исконный.

Двенадцать хроматических тонов, которые мы найдем в новой музыке XX века повсюду – от Стравинского до Шенберга, от Скрябина до Штокхаузена – и которые повсюду несут знамя индивидуального изобретения,

преодолевающего общий тональный закон, Буцко извлекает из закона более старого и к тому же более общего (обоснованного не одними лишь музыкальными аксиомами). Путем расширяющих проекций так называемый обиходный звукоряд (сверхоктавное сочетание основных "согласий", т.е. попевочных регистров) допетровской литургии приводится в состояние хроматической шкалы. Но получается не абстрактная градация равноправных высот, как обычная хроматика. У "согласий" знаменного пения есть традиционные имена: "простое", "мрачное", "светлое", "тресветлое". Станным на сегодняшний замыленный слух образом "мрачное" от "светлого" отстоит всего на полутон. Да и объем согласия – всего-то терция. Этих "несущественных" различий в Средние века хватало для бесповоротной определенности фундаментальных смыслов. Современное восприятие, начинающее отсчет дифференциальных оппозиций с вопля и хрипа, отбойного молотка и телефонного звонка, не годится для решающей тонкости "светлого" как "светлого", а "тресветлого" как "тресветлого". Буцко же в своей "знаменной хроматике" оперирует именно этими интонационными векторами. Звуковысотная ткань пронизана сокровенными энергиями нарастающего и убывающего света.

* * *

Легче всего успокоиться на том, что автор погряз в исчезающе тонкой и притом угрожающе фундаменталистской музыкальной схоластике, а мы его страстной экзегезы не слышим, и правильно делаем. Одно тревожит: каким-то далеким обходным путем, почти что совсем вчуже, но заставляет все-таки музыка принять себя в озадаченное, готовое покаяться в собственной недостаточности, внимание. Даже несмотря на нестерпимую продолжительность, будто стремящуюся охватить в одном опусе весь годовой круг знаменных распевов. "Полифонический концерт" длится три часа – больше, чем целая филармоническая программа. Голоса сосредоточенно псалмодируют, переплетаются в бесчисленных имитациях знаменных мелодий... Но не об особо усидчивой отзывчивости слушателей думал композитор. Воздействие на публику вообще не входит в его планы⁴. Время молитвы не измеряется извне, со стороны социальной конвенции, часами и минутами.

В ситуацию концерта Буцко вводит бескомпромиссно неконцертный хронотоп. И теперь, когда медлительно-долгое уже не отдает "темным средневековьем", а, напротив, фигурирует в качестве "продвинутого" формата, Буцко остается в отчуждении. Его долгое дольше, чем возможно, не только по количеству тактов, но и по устройству процесса. Каждая структурная единица предстает во множестве вариантов. Между множеством вариантов – необозримая совокупность связей. Их надо исчерпать. Стремление к полноте ракурсов единого равномерно накаляет участки развития. Так равно экзальтированы и вместе с тем монотонно-спокойны бесконечные названия синонимичных предикатов божественного в трактате "О божественных именах" Псевдо-Дионисия

Ареопагита. "Литургическое песнопение" (1982) кажется музыкальным списком этого трактата. Один и тот же хоровой звук интонируется открытым, полузакрытым и закрытым ртом, дублируется то одним, то другим оркестровым тембром, между подвариантами устанавливаются подробные суботношения, между суботношениями – отношения, между отношениями – связи, которые, в свою очередь, предстают во множестве версий... Отдыха слуху нет, но нет для него и приманчивых неожиданностей, искупающих проявленное терпение. Есть шанс всепоглощающей сосредоточенности.

Естественно, подобного трудного и скучного шанса никто не стремится использовать, а менее всех – концертные критики. Оказавшись спустя сорок лет активного творчества как бы в первых рядах, на пике модной волны "нового долгого", Буцко остается странным и чуть ли не подозрительным анахоретом: уважать (с оговорками относительно "фанатичной" верности выбору) можно, понять – трудно.

* * *

Литургический распев входил в круг альтернативных музыкальных идиом, используемых юным советским послевоенным авангардом. Но используемых, во-первых, редко, а во-вторых, неадекватно. Мелодическая развернутость знаменного пения попадала в разряд эстетически лишнего. Логика числовых членений, вросшая в мысль додекафонистов, требовала кратких построений.

Показательно обращение к знаменному распеву Альфреда Шнитке в первом из "Гимнов" (1974). Партитура, написанная для виолончели, арфы и литавр, состоит из шести строк-вариаций. Литургический фрагмент "Святой Боже" цитируется только в пятой вариации. Звучит он у арфы и виолончели-пиццикато. Тембр и артикуляция таковы, что звуки не делятся, а обрываются. Долго-слитный напев композитор расщепляет на краткие и отрывистые штрихи. Мелодия не вливается в слух, а щиплет и покусывает ушные раковины. В шестой вариации "Святой Боже" и вовсе исчезает в гуле литавр. Их задача – создать гулкую атмосферу храмового пространства. Но под сводами "храма" угнездились какие-то мелкие кусачие твари.

Трактовка литургического пения в Первом гимне Шнитке⁵ выражает образно-акустические пристрастия авангарда. Музыковеды нашли для них ряд закавыченных слов: "стрельба", "уколы", "россыпи точек", "всплески", "шорохи" и т.п.⁶ Речь идет об острых мгновениях, скорее ассоциирующих с опасностями "зоны" из "Сталкера" А. Тарковского, чем с широким мелодическим дыханием, укорененным в прочном духе.

В 1980-е годы "стрельба" и "шорохи" получили постоянную прописку в саунд-треках кинотриллеров. Тем временем возникший в середине 60-х минимализм приучил профессиональный слух к монотонным процессам. Минимализм можно понять как психоделическое затупление "уколов" и медитативное пересыпание "россыпей". "Укол" превращается в

тон-стержень для вращательной ротации рассыпанных поблизости звуков. Образуется "бедный" мелодический паттерн. Он непрерывно повторяется. Уже на десятой минуте такой процесс кажется непостижимо огромным, как глубинное океаническое течение. Тело слуха утрачивает чувствительность, не замечает мгновений. И – расширяется, равенствуя космосу.

* * *

Благодаря минимализму продолжительное развертывание музыки перестало в 1990-м казаться изменой "левому делу". Само "левое дело" архаизаторски поправело. На месте колко-оригинальной дифференциации звучаний утвердились размытые архетипические целостности – некие вообще гаммы, вообще аккорды... Элитарная рефлексия, каюсь в самоисчерпанности, приникла к натуральному звуковому сырью.

Владимир Тарнопольский в 1994 году на российско-голландском симпозиуме с беспомощно широким названием "Творчество композиторов XX века" иронизировал по поводу отечественного минималистского модничанья: российские авторы верят а неисчерпаемость природных основ музыки так же, как российские политики – в неисчерпаемость запасов нефти и газа. И вправду есть по меньшей мере хронологическое совпадение. Обвалу советской индустрии в 90-е и обнажению сырьевой направленности экономики созвучны массовые композиторские медитации над трезвучием. Правда, на Западе, где нет психологии сырьевого могущества, трезвучие тоже превратилось в профессиональную мандалу.

Мода на долгое и простое лишила неолитургические поиски одного из главных знаковых отличий. Протяженности знаменного распева в 1990-е годы воспринимаются как общезызыкальные и "общевысокие" протяженности. Может быть, поэтому литургисты, начинавшие в 60-е, уходят от истовости длиннот. Алемдар Караманов перевел мистериальность евангелических симфоний в регистр гимнов родному краю. Роман Леденев в "Эпиграфах" (1989), в Четырех духовных песнопениях (1991) вспоминает о своих миниатюрах 60-х (цикл новых малых сочинений открывает пьеса, получившая симптоматичный заголовок "Воспоминание", 1987). И даже Юрий Буцко в Пятой симфонии (1993) инкрустирует в долгие распевы "реактивные" интонации романсов и опер XIX века...

Долгое, не успев вернуть музыке сакральный масштаб, профанируется эклектичной модой на ритуал, растущей оттуда же, откуда астрологические прогнозы в бульварных листках, "пришельцы" и тоталитарные секты, – из настойчивой, но духовно безответственной (а часто и прагматически стимулируемой) страсти к *Иному*. Иммунитет против модной адаптации: вот что ищет сейчас музыка.

Ищет не без радикалистской чрезмерности, порой впадая в самоотказ. «Я перестал отзываться на кличку "Пианист", а моим основным занятием стало сочинение музыки. Занятие, впрочем, не менее дурацкое. А отзываться на кличку "Композитор" так же странно и неловко, как, скажем, произносить в конце XX века слово "Санкт-Петербург". Правда, слово "Ленинград" еще

хуже. А что же тогда произносить? И, главное, зачем? Но обо всем этом мы поговорим когда-нибудь потом» (из манифеста Антона Батагова, приложенного к CD "Yesterday", 1998).

1 . См.: Шнитке А. Навстречу слушателю // Советская музыка. 1962. № 1. С. 17.

2 . Автокомментарии композитора Цит. по: Советская музыка. 1989. №9.

3 . См.: Холопова В. Лабиринты творчества Романа Леденева // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 150.

4 . Цит. по: Старостина Т. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Юрия Буцко // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 8.

5 . Позже, в хоровом концерте "Скорбные песнопения" на стихи Григора Нарекаци (1984) А.Г. Шнитке услышал литургические протяженности как ценность. Можно было ожидать нового (не исключено, что определяющего) этапа творчества Шнитке. Но болезнь сжимала вокруг композитора безвыходное кольцо...

6 . См.: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.

Контекст (конспективно).

Прометей – вор, прометеевский **подвиг** – проявление хитроумия, трюк, обман (в греческом мифе его за обман наказали, но вообще-то ведь вора могут и не поймать). В мировых религиях коренится жертвенное подвижничество – без обмана. Однако на дистанции от крестоносцев до Наполеона подвиг продвинулся из зоны «герой-жертва» в зону «герой-узурпатор». Революционное подвижничество алчет неограниченной власти, которая проявляется в принуждении к подвижничеству же. В условиях зрелого тоталитаризма большинство вынуждает к подвижничеству большинство: демократия подвига. Напротив, в демократических режимах подвиг элитарен. Гуманизм потребительской свободы на пьедестал героев возводит носителей успеха и благосостояния: первых лиц власти, «звезд» художественного рынка, особо богатых предпринимателей. В такой подвижке подвига видится возвращение к Прометею (первенство ценой ловкости), только «украден» не огонь, а капитал; и не украден, а выманен (через процедуру демократических выборов и систему престижного потребления).

СЛУЧАЙ с парадигмами

Затянувшись рабочим вечером в поисках какой-то даты заглянула в фундаментальную советскую монографию о Римском-Корсакове. Книга раскрылась на характеристике персонажа из «Золотого петушка»: «В образе Шемаханской царицы есть как отрицательные, так и положительные черты». Тут же объяснялось: «отрицательные» потому, что вокальная партия строится на хроматизмах, а «положительные»

потому, что благодаря Шемаханской царице гибнет царь Дадон – воплощение отжившего прошлого. То есть, с одной стороны, отжившее прошлое – это только когда автохтонный царь, а не чужеродная царица; с другой стороны, домотканая диатоника царя – дело вроде как хорошее, а импортная хроматика царицы – безусловно плохое; с третьей же стороны, царь, вместе с родной-хорошей диатоникой, отжил. Три сосны национально-исторического самоопределения.

** * **

Сборники статей 1994 и 1996 годов о современных отечественных композиторах. Заголовки: «Магия скрытых смыслов: Такой-то»; «Сякой-то: поле битвы – душа»; «Такой-то: рельефы спонтанности на фоне рационализма»; «Свет духовности: Сякой-то»; «Musica sacra Имярек»; «Имярек: в поисках художественной истины»... Прямо-таки молодец к молодцу, сиречь жрец к жрецу. Монография В.Н. и Ю.Н. Холоповых о Веберне (единственная на русском языке, дожидалась опубликования лет 15), называется просто: «Антон Веберн». Да и А. Швейцер в заглавии знаменитой книги о Бахе обошелся скупым «И.С.Бах», и ни тебе «света духовности», ни «поля битвы – души». Если композиторское имя в заголовке ознакомительного очерка приходится подкреплять «магией скрытых смыслов», то возникает подозрение, что речь идет о Тютюкине. Апологеты не замечают коварства в осовремененно-привычном желании выделить «положительные черты» – не как раньше, с топорной агитпроповской немногословностью, а в ногу с временем разливанной культурологии и рекламного самозванства.

ВЛАДИМИР ТАРНОПОЛЬСКИЙ

Авангард искал технику-закон, которая вместе с тем была техникой «истинно современного» вызова метаисторичному закону (см. выше неподстрочное примечание «Вопрос о технике»).

Поставангард развертывает технику отказа от «истинно современной» техники – во имя некоторого надтехнического (и надмузыкального) вечного закона.

Возможен компромиссный вариант: техника метаисторического узаконивания «вызывающей» техники, подпавшей под отказ. Чтобы нововведения авангарда прозвучали исторически константно, им подыскиваются аналоги в традиции. В старых «законопослушных» техниках вычленяются приемы, в которых можно усмотреть сходство с авангардистскими концептами. В итоге композитор говорит сразу двумя языками: традиционным и авангардистским. Идиомы, из которых строится речь, принадлежат обоим словарям, подобно, например, слову «аз» в церковно-славянском (где оно означает личное местоимение первого лица) и в современном русском (где оно употребимо в основном во множественном числе для обозначения некоторых элементарных начал; ср.

«азы»). Однако мало отыскать лексемы, совпадающие в старом и новом словарях. Надо еще построить контекст, в котором архивные и актуальные выражения обретают общее значение.

Такие контексты представлены произведениями Владимира Тарнопольского (род. в 1955 г.).

* * *

Если выдающийся авантюрист Эдисон Денисов пришел в композицию по напутствию Д.Д. Шостаковича, то Тарнопольский – по напутствию Э.В. Денисова. Еще учась в Днепропетровском музыкальном училище, Тарнопольский приезжал в Москву, чтобы показать Денисову ученические сочинения. Для начинающего композитора точкой отсчета было скорее «Солнце Инков», чем Седьмая («Ленинградская») симфония (хотя среди первых зрелых сочинений Тарнопольского – «Музыка памяти Шостаковича», 1983). Слышание Тарнопольского сформировалось меньше на бетховенско-малеровской площади, заполняемой всемирно-историческими митингами идеологического дилетантизма, чем в булезовской лаборатории, где сверхточные музыкально-технические приборы генерировали новые частицы звукового микромира и где царила чистота профессии, далекая от гуманистического ораторского пафоса.

Для поколения Тарнопольского экспериментальная звуковая среда была уже сферой образцов, а не поисков. Характерен такой факт: первой публикацией Тарнопольского долго оставалось Скерцо для фортепиано, написанное в двенадцатитоновой технике в качестве студенческого задания по курсу гармонии в классе Ю.Н. Холопова (в «Заданиях по гармонии» последнего, вышедших в 1983 году, Скерцо Тарнопольского предстало как ученический образец для ученического подражания).

Композиторский путь музыкант с «по-денисовски» настроенным слухом начал в 1978 году (первая дата в авторском списке сочинений), когда авангард уже состоялся и даже завершился. Острота авангардистских открытий стерлась, но публичное недоверие к ним сохранилось. Уже обретший статус академизма, авангард оставался филармоническим маргиналом, и особенно в СССР.

* * *

Для музыканта с творческой генетикой Тарнопольского, явившегося в этом месте и в это время, естественной оказалась позиция укоренителя новой музыки XX века: не разработчика очередных новшеств, а «внедрителя» накопленных новаций в широкую музыкально-историческую жизнь. Чтобы реализовать такую стратегию, требуются здравый смысл и профессиональное остроумие, ведь сочинения должны быть равным образом «булезовскими» и, скажем, «Чайковскими».

Большинство произведений Тарнопольского представляют собой как минимум «два в одном». Чаше же в «одном» помещаются не две исторические модели (взятая из запасников традиции и принадлежащая XX

веку), а больше. Но речь идет не об эклектичном монтаже, в котором слух задевают швы и стыки. Давние и недавние модели предстают в виде неожиданных тождеств.

* * *

С 1986 по 1989 год складывался цикл, состоящий из трех конфессиональных жанров: «Покаянный псалом» на латинский текст 31-го псалма, 1986; Хоральная прелюдия на протестантскую мелодию «Иисус, Твои глубокие раны», 1987; Трио «"Тропсті музики" на "Гимн нищете Христовой" Григория Сковороды», 1989. Христианский триптих Тарнопольского отсылает к гимническому космополитизму, начатому в конце 1960-х годов в «Телемузыке» и «Гимнах» К Штокхаузена. Вдогонку Штокхаузену А.Г. Шнитке в Четвертой симфонии (1984) музыкально примирил христианские конфессии (впрочем, для убедительной их комплементарности автору пришлось заново, по-своему, сочинить литургические напевы). Тарнопольский разводит экуменическую церковь из Четвертой симфонии Шнитке по трем исходным алтарям – сочинения написаны в автохтонно-разных жанрах и техниках. Но поверх различий утверждается единство. В каждую из конфессиональных моделей вложено не только пиететное толкование соответствующего канона, но и единый посыл «укоренения» авангарда. Между старыми жанрами и наследием авангарда композитор находит общие звенья.

В Хоральной прелюдии выделен сценический компонент, согласующийся с традицией протестантского реализма в восприятии Евангелий. Два исполнителя на ударных инструментах постепенно продвигаются из глубины сцены к дирижеру, изображая бичевание (благо жесты бичевания и игры на ударных – близнецы-братья). В финальной кульминации «бичевание» направлено на дирижера, который застывает в позе распятия. Тарнопольский предписал музыкантам сценически представлять то же самое, что посредством специальных мотивов бичевания представлял, например, И.С. Бах в соответствующих эпизодах пассионов. Но наряду с традицией музыкальной изобразительности прелюдия экономично вмещает в себя эстетику хепенинга и инструментального театра, наследие Дж. Кейджа и М. Кагеля (заодно смягчая его абсурдистскую радикальность).

«Покаянный псалом» – симбиоз неопримитивистского статичного сонорного накопления (как в «Болеро» Равеля, 1928, или в «Tabula rasa» Арво Пярта, 1977) и средневековой полифонической символики. Центральный тон «Псалма» – ми-бемоль. Три бемоля в одноименной мажорной гамме Тарнопольский трактует в духе музыкального богословия – как знак Троицы. Построен же Псалом таким образом, что главный материал предыдущей части повторяется в качестве контрапунктного пласта в следующей части; в кульминационном разделе все тематические пласты сводятся в полифоническое единство. Благозвучие ширится, символ растет – так же натурально, как оркестровая плотность в «Болеро», но так же казуистически-рационально, как пишется томистский трактат.

Трио, получившее название от традиционного украинского инструментального ансамбля, отождествляет аскетическую традицию (текст взят из созданной Г. Сковородой «Песни Рождеству Христову о нищете Его»: «О, нищета, о дар небесный! Любит тебя всяк муж свят и честный») и современные техники минимализма и неопрIMITивизма. Объединению служит тональность. Подана она с фольклорной лапидарностью, обнажающей основную тон. А тон этот (в соль-миноре) – «соль» – словно взят из выражения «соль жизни». Соединены старый гимн бедности и одна из продвинутых композиторских техник множеством других неожиданных и в то же время естественных скреп. Исполнителям предписано играть «непрофессиональным» смычком – легко нажимая на струну, так чтобы прослушивались случайные призвуки. И форма тоже имитирует музицирование для себя: трио начинается долгой «настройкой инструментов», без заметных граней переходящей в музыку. Между тем отсутствие граней напоминает об открытых формах – открытых с начала, как у Сильвестрова, или с конца, как у Штокхаузена.

Можно перечислять множество современных музыкальных идей, нашедших в произведениях Тарнопольского традиционализирующее «внедрение». Трио «Отзвуки ушедшего дня» (1989): Джойс сквозь призму Бетховена и обратно (аморфный раствор начала кристаллизуется в мелодию пьесы Бетховена «К Элизе»; заключительную фразу «Улисса» «Да, я сказал, да...» в финале трио произносят инструменталисты). «О, Пярт – опарт» (1992): паузы Веберна услышаны в напластованиях минималистских повторений, характерных для Арво Пярта; повторяемые звуки мобильны относительно друг друга, как объекты в инсталляциях оп-арта...

* * *

В 1990-е годы композитор от техники традиционалистского узаконивания модернистских техник уходит к языку «чистого», внеисторичного закона.

Еще в «Кассандре» для камерного ансамбля (1991) Тарнопольский обратился к незнакомому, «натурально»-внеконтекстному материалу: аккорду. На протяжении 23 минут аккорд постепенно нащупывается инструментальными голосами, а потом свободно и естественно «живет»: пересыпается звук за звуком из одного тембрового объема в другой, арпеджируется, обретает жесткий вертикальный вид, разрезается, затухает. «Я хотел отпустить вожжи с этого материала, чтобы он сам куда-то развивался, отпочковывался, расползался, как будто бы это органически прорастающая магма»¹. Язык «Кассандры» ничего не вмещает пониманию (подобно предсказаниям титульной пророчицы, которым никто не верил), но покоится в собственной истине (опять же как ее предсказания, которым все же суждено было свершиться).

Впрочем, в целом «Кассандра» все же представляет двойную историческую отсылку – к разработке единственного аккорда из вступления к «Золоту Рейна» Вагнера, с одной стороны; и, с другой, – к минимализму, которому архетипичность аккорда (равно как и гаммы или простой попевок)

важна в качестве знака натуральности, «неязыковости», неисторичности музыки. Колышавшийся глубокий аккорд Рейна, в котором покоится золото в начале вагнеровской тетралогии (туда же золото и возвращается – в финале «Гибели богов»), – символ вечной натуральности (тут возникает пересечение с минимализмом), но также воплощенное пророчество о мировых судьбах (минимализм же пророчествами не занимается; для него музыка – не язык, а звучащая природа). Тарнопольский называет сочинение именем древнегреческой прорицательницы: соединяет эсхатологическую символику Вагнера с равнодушной к историческим судьбам медитацией минимализма; превращает минималистский «не-язык» в вещую речь.

* * *

Переход от «музыки о музыке» к «языку не-языка» предстал в оркестровом сочинении «Дыхание истощенного времени» (1994).

В комментарии автора читаем: «Музыка родилась из дыхания. Дыхание – первое проявление жизни и ее же последний знак <...> На рубеже тысячелетий невольно думается о том, что время имеет свое дыхание, гигантские фазы которого мы не в состоянии постигнуть. И сегодня кажется, что какой-то важный его период истощен»².

Истощению времени посвящена опера «Когда время выходит из берегов» (1999): три акта – три проигрывания одной и той же ситуации с постепенной деконструкцией звуковой ткани.

Между прочим, первое в авторском списке сочинение называлось «Пролог» (1978)...

Быстро (меньше чем за два десятилетия) закончилась история «укоренения» авангарда...

* * *

Тон авторских комментариев к сочинениям о смерти показателен.

Музыка утрачивает гуманитарный гнев, пыл отрицания, кураж гротеска, агрессию боли – драматично-активные чувства, которые обрушивала она на публику эпохи мировых войн. Уходит и астральный пуризм вычисленного звучания. Вызов трансформируется в лирическую примиренность; страстное «нет!» – в спокойную сосредоточенность на «есть» и «должно быть». Порой даже слышно гимническое «да» (как если бы сущее и было должным).

¹ . Цит по.: Ценова В. Культурология Владимира Тарнопольского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М, 1994. С. 291.

² . Там же. С. 293.

СЛУЧАИ с «да» и «нет»

Ветеранами консерватории нижеприводимый обмен репликами передавался как случайно подслушанная боль из жизни великих. По

лестнице Большого зала после концерта спускаются двое (скажем, Генрих Нейгауз и Сергей Прокофьев), только что выслушавшие премьеру коллеги. Кругом знакомые, плотно текущие в гардероб. «Ну как тебе новое сочинение?» – спрашивает один. «Потом скажу», – отвечает другой. «Совершенно с тобой согласен!» – подытоживает первый.

* * *

Покойный Николай Каретников рассказывал удивительный эпизод. Учась на кафедре, которой заведовал Д.Б. Кабалевский, Каретников находился с маститым профессором в нескончаемом конфликте. Все же в порядке соблюдения корпоративных приличий студенту пришлось пойти на авторский концерт мэтра. И даже подойти после концерта в артистическую, чтобы выдать из себя что-то вроде «очень интересно». Тут Кабалевский отзывает его в сторону и свистящим шепотом задает риторический вопрос: «А музыка-то говённая?!».

«ДА!»

В чутких паузах Веберна в 1930-е годы слышалось «эхо Вердена» (см. выше неподстрочное примечание «Веберн»). В «Sinfonia robusta» (1970) Бориса Тищенко в финале раздаётся (в акустике филармонического зала совершенно оглушительный) выстрел из самого настоящего пистолета...

В 1920-е годы французские новаторы мечтали об «оркестре без ласкающего тембра смычковых»¹. К 60-м повсеместно вошли в обычай оркестры из одних ударных...

«Два самых характерных звучания музыки Шостаковича – медленные мучительные размышления и катастрофические кульминации» (В.Н. Холопова)². «Мир – это система ужаса, но мыслить мир как систему значит оказывать ему слишком много чести, потому что <...> суть мира – это не-суть»³.

Еще недавно музыка настраивалась на хорошо темперированное «Нет!». Когда ей случалось соскользнуть в позитивно-натуральный строй, «Нет!» в нее встраивали и вслушивали.

* * *

«Нет!» – всевозможным оковам. Но получилось что-то вроде «клин клином». Главные итоги авангардистских деструкции традиции: звук (субъект музыкального движения) превращается во «всё» (не только в шум, но в жест, картинку, запах, осязаемый предмет, виртуальный концепт); форма (система пределов, в которых движется звук) нестационарно начинается и заканчивается, все функциональные позиции в ней переменны. Первое можно понять как торжество личной инициативы, отрицающей любые пределы. Второе моделирует произвольное полагание пределов.

Диалектическое столкновение обеих либерально-индивидуалистических

экстрем произошло в «Структурах» (1952– 1961) Пьера Булеза, «Группах» (1957) Карлхайнца Штокхаузена, «Вариантах» (1956–1957) Луиджи Ноно.

Перечисленные сочинения – совершенные образцы всепроникающей организации, в основу которой положен чистый произвол⁴. Свобода, во имя которой воздвигался огромный храм музыкальной «нет-героики», в них абсолютно и исчерпывающе осуществлена. По инерции после «Структур», «Вариантов» и «Групп» базилику свободы продолжали достраивать – добавляли лепнины на фасаде, колонн при входе, наращивали башенки. Но в несущих конструкциях для новых «Нет!» уже не было места.

* * *

Более того, выяснилось, что в ходе строительства в чертежи вкралась ошибка, и выстроили на самом деле большое «Да!». Получилось, как в акции Джона Кейджа для трех музыкально препарированных поездов, озаглавленной «В поисках утраченной тишины» (1979): гремя на стыках (к колесам прикреплены звукосниматели), едут три железнодорожных состава, плотно набитые пассажирами, которые, в изнеможении от производимого ими шума, неустанно поют, играют на инструментах и слушают радио. Цель, объявленная в названии проекта, фатально не совпадает с тем, во что выливается осуществление проекта. Вагоны и люди паузируют (т.е. находят тишину) в моменты остановки поездов согласно железнодорожному расписанию (т.е. как раз за пределами инициированных композитором активных «поисков тишины»).

«Структуры» Булеза, «Группы» Штокхаузена, как и кейджевские гремучие поезда, отправившиеся за тишиной, могут озадачивать, эпатировать, кому-то покажется даже, что грозить и пугать. Но внутренне они невозмутимы. Они ничего не отрицают. Они колоссально-утопичны, но спокойны и холодны.

Первейший признак обозначившегося «да» – незаинтересованность в ответе. «Структуры», «Группы», «Варианты» – очевидно не-диалогические названия. А ведь когда кричат «Нет!», на отрицающий, протестующий выкрик ждут аффективного ответа. Для классического авангарда характерны вызывающие, кричащие имена и сюжеты сочинений: «Уцелевший из Варшавы» (оратория Арнольда Шенберга, 1947), «Плач по жертвам Хиросимы» (оратория Кшиштофа Пендерецкого, 1960)... И сама непонятность авангардистской музыки рассматривалась как своего рода воззвание. Непонятное выступало в роли понятного: протеста против массовой невостребованности подлинного (значит, против «неистинности» общества и самого миропорядка). Но постепенно «непонятное-шок», «непонятное-вызов» трансформировалось в «непонятное-данность». Данность, уже по этимологии своей, исключает «Нет!» и, напротив, включает «Да!».

* * *

В 1965 году Стравинский иронизировал над индифферентным звучанием

новейших сочинений: «...я с величайшим нетерпением жажду услышать «Флуктуации» Торкеля Сигурдйорнсена, «Испарения» и «Продолговатости» сеньора Кагеля или «Происшествия» г-на Лигети. Надеюсь только, что это будут творения первоклассной длины»⁵. «Первоклассная длина» (полтора, два, три, четыре часа – против типовых авангардистских десятиминутки) появилась позже. В середине 1960-х годов тенденция, которую обнаруживают названия сочинений, саркастически подобранные Стравинским, только намечалась и потому могла казаться достойным осмеяния случайным поветрием. Назовем ее условно природоподобием.

Каталоги опусов, созданных в 1960-е и в начале 1970-х годов, напоминают подправленные современной наукой античные и средневековые классификационные таблицы, исходившие из изоморфизма музыки и универсума. Начала географии («Пустыни» Эдгара Вареза) соседствуют с терминами молекулярной биологии («Мутации» Лучано Берио); разделы зоологии («Каталог птиц» Оливье Мессиаана, «Террариум» Виктора Суслина) – с геофизикой («Сейсмограмма» Анри Пуссера); астрономия («В созвездии Гончих Псов» Виктора Екимовского) сочетается с астрологией («Знаки Зодиака» Карлхайнца Штокхаузена); геометрия («Разрывы плоскостей» Виталия Годзяцкого, «Гомеоморфии» Леонида Грабовского) переходит в оптику («Перспективы» Берио, «Спектры» Валентина Сильвестрова, «Интерференции» Гизельхера Клебе) и физику («Атмосферы» Дьёрдя Лигети)... Лет за десять музыка стремительно оккупировала все этажи мироздания, словно с целью продублировать номенклатуру вселенной.

Но и в глубине, в области экспрессии, она также мироподобна. Музыка выходит из горизонта психологизма и драматизма, которые ассоциируются с конфликтностью общества, со столкновениями личности и социума. Ее чувства не холодны, даже предельно интенсивны, но из них ушло все героически-одинокое и патетически-активистское.

Ни фаустианского вызова, ни прометеевских подвигов, ни гамлетовских страданий, ни мефистофельской властности (перечислены персонажи, давшие имена симфоническим и фортепианным произведениям романтиков, прежде всего Ф. Листа, а затем и многих довоенных модернистов) в музыке рубежа 70-х нет. А если встречаются, то по уже выхолощенной инерции. Новые чувства, кристаллизовавшиеся в «Сейсмограммах» и «Интерференциях», ближе к пифагорейскому восторгу созерцания живых чисел. Дело шло к «Обретению абсолютно прекрасного звука» (приметное название одного из сочинений В. Мартынова, род. в 1946 г.).

Трагические столкновения, на которых держался образный мир Г. Малера и Д. Шостаковича (и продолжателя их симфонизма А. Шнитке), диссонантность отчаяния в оркестровых драмах А. Шенберга или операх А. Берга, кричащий шок шумовой музыки и крошечное неблагозвучие конкретной музыки, холодный абсурдизм хепенинга – все это в конце концов ушло, отпало, растворилось. Отчаяние и смятение уступили место если не хвалу, то спокойствию. Не благостно-комфортное, а

отрешенно-сосредоточенное, но все же «Да!», а не «Нет!»).

* * *

В 1970-е годы в музыке возникает новое базовое переживание, новый тон настройки творчества и восприятия. Речь идет о фундаментальном чувстве, предваряющем музицирование, являющемся его духовной и душевной основой. Таких аксиом в мире музыки немного. В горизонте европейской композиции до 70-х выделялись всего только две.

С начала опус-музыки и до рубежа XVIII–XIX веков аксиоматический настрой музыки – *служение*: благоговейное – у церковного алтаря; этикетное – у светского трона. Все музыкальные послания, дошедшие до нас от времен Перотина и до эпохи Баха, так или иначе выражают посыл служения. Да и в конкретно-жизненном плане музыканты *служили*. Гайдн лишь под конец жизни был отпущен кн. Эстерхази на свободные заработки. Тип свободного художника в качестве высокой нормы утвердила биография Бетховена.

Усвоение музыкантами статуса свободных художников совпало с распространением общедоступных концертных залов и оперных театров, с формированием нового адресата композиторского творчества – широкой публики и с перенастройкой звучания на *эхо зала* (см. подробнее в разделе «Прямосознание и мичуринская правда музыкальной истории»). Служению пришлось посторониться и пропустить вперед новую аксиому: *привлечение внимания*. До того как сообщить нечто авторски-задушевное, музыкальный язык должен был войти в роль «души общества», «общественной души», или, по формулировке Гегеля, «концентрированного сердца». Быть в центре (а точнее – центром) общения, притягивать внимание публики, перерабатывать творческую экзистенцию (в том числе и константно-реликтовое служение) в социальную заметность и знаменитость – таковы эстетический императив произведений и житейская стратегия композиторов XIX–XX веков. А поскольку за счет отрицания выделиться легче, чем за счет утверждения, то «нет-героика» органично вошла в систему смысловых доминант музыки.

С 1960-х годов композиция все решительнее настраивается на природоподобие опуса, на «да-данность» звучания. Одновременно апробируется новая настройка творчества: не служение, не привлечение внимания, а *вовлеченность в...* Аксиомой становится отсутствие субъект-объектных отношений: как если бы созерцатель пейзажа не любовался рощей или рекой с пасторальным умилением горожанина, а непосредственно присутствовал в этом пейзаже, был в него включен – в том числе и своим сознанием.

Посыл вовлеченности в бытие размещает «послания» композиторов в онтологическом реестре; собственно, эти «послания» уже и не авторские сообщения, не индивидуально отмеренные дозы неповторимой информации, а непосредственно *события бытия*. Поскольку же бытие, во-первых, заслонено рутинными ситуациями жизни, а во-вторых, само по

себе не ухватываемо, то композиция, переживающая *вовлеченность*, занята *сочинением событий бытия*, или, иначе говоря, *провоцированием бытийной событийности*.

* * *

У каждого из принявших этот риск и шанс мастеров авангарда перелом от «Нет!» к «Да!» совершался по-своему. Одни переживали депрессию, чуть не закончившуюся суицидом (К. Штокхаузен). Другие на годы уезжали в деревню (А. Пярт, род. в 1935 г.). Третьи спешили подчинить музыку первому попавшемуся реальному позитиву (Ханс Вернер Хенце, род. в 1926 г., в середине 70-х вдруг ненадолго заделался музыкальным последователем русских народников). Четвертые откладывали в сторону партитурную бумагу и погружались в изучение канонических традиций (Владимир Мартынов)... У некоторых отечественных композиторов путь от «Нет!» к «Да!» получил географическое выражение. Например, Александр Рабинович (род. в 1945 г.), в 1960-е – начале 1970-х годов отчаянный вебернианец и булезинанец, перманентно выгоняемый из Союза композиторов, как только открылась такая возможность, уехал за границу и осел в Бельгии. Там, по свидетельствам поддерживавших с ним связь коллег, он «столкнулся с таким же культурным тоталитаризмом, только другим» и превратился в радикала-шубертианца. Все, что пишется А. Рабиновичем с конца 70-х, представляет собой один бесконечный «Экспромт» Шуберта, тонко варьируемый, напоенный лирическим восторгом, излучающий тихое и ясное сияние интимной гимничности, характеризующей высокую песенность Шуберта. Надо добавить, что «Шуберт» у А. Рабиновича абсолютно таинствен, при всей его знаковости и «знакомости».

Еще в 1950–1960-е без всяких кризисов – легко, щедро, лихо трансформировали музыку в данность бытия экстравагантные изгои композиторского сообщества, мастера интеллектуально-балаганного жеста – Маурисио Кагель (род. в 1931 г.) или Джон Кейдж. Знаменитая «молчаливая» пьеса Кейджа «4'33"» есть не что иное, как провокационное зияние, втягивающее в себя каждого находящегося в зале: издаваемые слушателями шумы, от поскрипывания кресел в ситуации напряженного ожидания до смешков и нетерпеливых аплодисментов; состояния, в которые невольно погружается публика («когда же начнется?», «нас что, за дураков держат?», «да ведь это же остроумно», «ну, мы уже все поняли, хватит» и т.д.), непосредственно оказываются тем звучанием, которое «сочинил» композитор (вернее, дал его «сочинить» слушателям). И автор, и исполнители, и публика равно втянуты в совместно выявляемый (в качестве некоего непреложно сущего) фрагмент жизни...

Вообще, музыкальный хепенинг оказался провозвестником эстетики вовлеченности. Акции вроде «Берлинской водной музыки» Нихауса (слушатели плавают в бассейне, в глубине которого установлены динамики, транслирующие некую музыку) в 1970-х годах казались способом

воздвигнуть монументально-резкий барьер между композиторами и публикой. Но барьер состоял из сплошных полостей, в которых размещались пробы «включения» слушателей в музыку. Аналогом хепенинга были галерейные кинетические инсталляции, тексты, расположенные в пространстве манипуляции (как карточки из каталогов Л. Рубинштейна), и многое другое: искусство нащупывало ситуации *вовлеченности*...

* * *

«Да!» музыкальной вовлеченности в бытие по-своему противостоит окружающей действительности, уже не борясь с ней, не воплощая и не требуя ее неприятия. Возникает параллельный мир, в котором нет страдающего «Я», вступившего в поединок с обществом и историей. Онтологическое чувство музыки возобладавало над индивидуально-психологическим, и оказалось, что последнее имело блестящую, но краткую историю: всего-то около двух столетий.

В самом деле, трагическое и личное напрочь отсутствовали в композиторской музыке до XVIII века. То, что мы слышим, например, в ариях героев, находящихся перед лицом смерти, в операх Глюка или Моцарта, крепко заковано в аллегорическую броню музыкальных эмблем, риторических фигур и условных мелодических и гармонических пафосов. Речь идет не о переживании, а о представлении, не допускающем сырого жизненного сочувствия. Только в XIX веке трагическое/психологическое утвердилось в европейской композиции как один из основных эмоциональных модусов.

Что до других типов музыки – фольклора, канонической импровизации, то ничего похожего на трещины, прошедшие через сердце поэта, мы там не обнаружим. Правда, развлекательная музыка со времен жестокого романа смакует трагическое, но не всерьез, так, чтобы никого не огорчить.

* * *

Новообретенное «Да!» тяготеет к простоте. Но оно не рассчитано на непосредственный отклик, к которому обращена поп-простота. Формула такова: простота, но не-понятность.

До 1970-х годов непонятность опуса входила в социально-эстетическую программу новой музыки. Но со времени «Структур» музыка не заботится о понимании/непонимании. Теоретические дискуссии о понятности/непонятности современной композиции все явственнее скатываются к толчению воды в ступе. Опус усваивает позицию непреложного факта, существующего независимо от его понимания-непонимания человеком.

Принципиально «непонятная» музыка авангарда 1910– 1950-х окружала себя толкованиями: она на самом деле остро жаждала понимания и страдала без него. Едва ли не каждый значительный новатор XX века представлен не только нотами и аудиозаписями, но и текстами о собственном творчестве.

Тут была своя текучая тенденция.

Рационально-дидактичные, систематические, ориентированные на практический рецепт, т.е. почти учебники (Шенберга Стравинский называл «вечным профессором у классной доски»), самопояснения композиторов в 1960-е годы обретают метафизическую нагруженность и расплывчатую вескость, которая более привычна в книгах пророчеств. Новый тип комментария бросает резкий отсвет на комментируемое.

«Лекции о музыке» А. Веберна к его собственным музыкальным сочинениям ничего не добавляли, никак их не оттеняли. А комментарии Штокхаузена по отношению к его композициям (и к композиторской ситуации в целом) играют роль темной ниши, делающей более ярким свет свечи. Словесное оплетение музыки оттеняет принципиальную непонятность задуманного и осуществленного, а в то же время подменяет слушательскую рефлексию о новых произведениях. Как следует правильно «как если бы понимать» его музыку, Штокхаузен регулярно прописывает в постоянно пополняемом авторском корпусе слоганов и афоризмов. Ввиду этих комментариев слушатель или необязателен, или уже заведомо вовлечен в музыку не в меньшей степени, чем сам автор или исполнители-соавторы Штокхаузена. Тома штокхаузеновских «Текстов о музыке» выполняют функции клеточной мембраны: «своих» пропускают, «чужих» отторгают.

Самопояснения Штокхаузена и других мастеров иррационалистского аутокомментария, выдвинувшихся в 60-е, нацелены не столько на объяснение, сколько на эффект горизонта: понимание постоянно отодвигается и именно в своем ускользании включается в музыкальный смысл.

Предчувствие догадки, явственное сквозь неясность; почти постигнутая тайна, остающаяся тайной, – целевые координаты смысла. Впервые было выделено особое состояние сознания: предпонимающее ощущение, чувство предпонимания.

Собственно, именно в возможности понять, так и не переходящей в действительность, но образующей самостоятельную действительность (возможность как актуальное бытие), и обреталась свобода. Найдена она к концу 1960-х годов на выходе из коллапсоподобного столкновения чистой беспредельности и чистого самоопределения. Обрели ее не в безоглядно-убежденном порыве к «Нет!», но размышляя над ненароком пророненным «Да!».

* * *

В 1970-х годах оставалось только осмыслить радикальные обмолвки 60-х, составить из них «правильную» речь. Для этого, в частности, надо было избавить музыку от избыточного авторского комментария, слишком тянувшего одеяло на себя, в остаточную субъектную область слова. Чувство предпонимания должно было целиком переместиться внутрь самой музыки и объективироваться там в качестве не требующей понимания, но переполненной внятностью *вовлеченности в бытие*.

В избавлении на пороге 1970-х годов от избыточного авторского комментария помогли все те же композиторские комментарии, возмещавшие в 60-е еще непривычную непроницаемую онтологичность «Продолговатостей», «Флуктуации» и проч. Вернее, не сами комментарии к музыке, а комментарий музыки к ним.

Новая весомость «очень-очень-очень глубокого» слова о музыке, не успев обозначиться, была иронически отрефлектирована композиторами. Еще в конце 1950-х годов появились произведения, которые состояли в пародийном пояснении музыки: например, «45 минут для чтеца» Джона Кейджа или «Для сцены» Маурисио Кагеля. То и другое – абсурдистские лекции о современной музыке.

В «45 минутах» чтец действует строго по хронометру: что-то прочитывает быстрее, что-то с невероятно долгими паузами. Предписаны шумовые эффекты: чтец, согласно авторским ремаркам в партитуре, сморкается, кашляет, пьет воду. Впрочем, последнее – уже скорее из области инструментального театра, как и приглаживание шевелюры гребешком, и оглядывания «лектора» по сторонам, и переминание с ноги на ногу.

Состав исполнителей «Для сцены» богаче: помимо лектора – солисты-инструменталисты. Партия лектора начинается с объяснений того, *что* в данный момент вокруг него играют инструменталисты. Но постепенно и необратимо и лектор, и инструменталисты «скисают», и на сцене начинается кромешный раскосяк. Лекция превращается в какие-то конвульсивные выкрики, звучание инструментов сползает в хаотические кластеры. Словом, «о чем говорить, когда не о чем говорить».

Описанные акции принимались современниками за откровенный балаган (Стравинский даже сводил начинания Кейджа к тому обстоятельству, что «мистер Кейдж – американец», следовательно, не умеет прилично вести себя в Европе). Да они и были балаганом, в котором авангард напялил на себя шутовской колпак. И под этот колпак попало все, включая судьбоносное «Нет!».

* * *

Последнее авангардистское сочинение Арво Пярта называлось Credo (1968). Среди апокалиптически-диссонантных видений, потрясающих самые основы слуха, в Credo всплывают беззащитно-простые аккорды из знаменитой до-мажорной прелюдии Баха.

Мы, разумеется, не понимаем Баха, и даже этот популярнейший отрывок. Но непонимание тут иное, нежели культивированное авангардом в героические его десятилетия. Оно не размахивает смыслом как чем-то грозным, заведомо отрицательно настроенным по отношению к нам и к миру; напротив, дарит смысл, его позитивность, неопровержимость, факт его благого наличия. Правда, уловить (схватить, поглотить, усвоить) мы этот прозрачно-неуязвимый смысл не можем. Поэтому понимаем мы его в модусе радостно-благодарного *предчувствия понимания*. И только если

задуматься, что же мы предчувствуем, оказывается, что находимся мы в преддверии столь глубокой и всеохватной ясности, что не сможем переработать ее в наши понятия, а сможем переживать ее только как благоую надежду, осеняющую бытие.

Предчувствующая вовлеченность в надежду на бытие: вот что (как мне слышится) утверждает «Да!» поставангарда.

Впервые за много десятилетий высокая музыка приближается к счастью (не к «счастью в борьбе» и не к «счастью в личной жизни», а к счастью быть и надеяться).

1 .Калле А. Шестерка французов: Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик, Артур Онеггер, Франсис Пуленк и Жермена Тайфер (1920). Цит. по кн: *Кокто Ж.* Петух и Арлекин / Сост., пер., послесл. и коммент. М. Сапонова. М., 2000. С. 117.

2 . Прочитована данная мимоходом, в связи с другой темой (значит, не вызывающая сомнений, общепринятая) характеристика образного мира Шостаковича. См.: *Холопова В.* Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М, 1994.С. 57.

3 . Слова Теодора Адорно из «*Minima moralia*» (1969) приведены в переводе Ал.В. Михайлова. См.: Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // Критика современной буржуазной социологии искусства. М., 1978. С. 183.

4 . В основе названных сериальных сочинений лежат ряды из 12 величин, сочиненные авторами для высот и длительностей звука, а также для оттенков громкости, темпов исполнения, штрихов звукоизвлечения, регистров, тембровых сочетаний и вообще всего, что только можно вычленить в качестве некоторого параметра. Однако точное градуирование, например, громкостей – это чистейшая утопия, виртуальное допущение, в лучшем случае – вспомогательная гипотеза, которую не обязательно доказывать. В реальном звучании невозможно воспроизводить, например, некое постоянное различие между *mezzo-forte* и *quasi-forte*, между тремя и четырьмя пиано.

Зыбкость фундаментов, на которых держатся пандемониумы порядка, никто и не скрывал. Влиятельный куратор послевоенных музыкальных движений теоретик Х.Х. Штукеншмидт писал в 1963 г.: «сериальная техника, организующая также и вторичные параметры <...> скорее спекулятивна, чем прагматична. Она не берет в расчет требования акустики, слуховые привычки и платит за это недоступностью для восприятия» (см.: *Stuckenschmidt Hans H.* Zeitgenössischen Techniken in der Musik // Schweizerische Musikzeitung, 1963. N 4).

5 . См.: *Стравинский И.Ф.* Статьи и материалы. М., 1973. С. 63.

Контекст (конспективно).

«У вас есть мечта? Она – под крышкой пепси-колы! Пришлите нам десять

крышек, и ваша мечта осуществлена!»).

В 1841 году попавший в Париж русский путешественник иронически дивился изобилию мечтаний, осуществленных на «последней странице журналов», где размещалась реклама: «эта последняя страница есть такой волшебный мир, с которым не может сравниться никакая фантастическая сказка. Там растут китайские деревья, прибавляющие в 13 дней толщину дуба, считающего себе сотенку-другую лет <...>; там есть неизносимые платья, шляпы, на которые пропущен был, с согласия Англии, Атлантический океан, и они выдержали опыт; несгораемые свечи, сапоги, излечивающие подагру...» (*Анненков П.Б. Парижские письма. М.1983. С. 54*). Между двумя классическими видами **утопий** – *ретроспективными* (былые славянофилы, нынешние фундаменталисты, религиозные или коммунистические) и *перспективными* (былые коммунисты, нынешние глобалисты, как либеральные из МВФ, так и тоталитарные – исламские интегралы) незаметно и прочно угнездилась утопия не ретро- и не пер-спективная, но *а-спективная*. *Aspectus* – вид, зрелище; а если еще из значений латинского «*specto*» выделить «имение в виду цели», то «аспективный» будет значить такое зрелище, которое поглотило цель и само себе цель. Целей нет, потому что все желаемое и должное наличествует, все мечты сбываются. Идеал осуществлен полностью, как в традиционных утопиях, но осуществлен не в «Утопии», не «в месте, которого нет», а топологически здесь, на любом месте, которое есть. Получается утопия в квадрате: нет места для места, которого нет.

ГИМНИЧЕСКОЕ: ЭНТУЗИАЗМ И ОПАСНОСТЬ

Горячечно-бесплодная дискуссия вокруг старого советского/нового российского гимна показательна. Не только для оценки отечественной социальной и идеологической обстановки, но и для оценки гимна как культурной константы.

Вообще-то дискуссия была пустой.

Спорщики оперировали в основном текстами. Гимн Александрова упрекали за слова («нас вырастил Сталин» и т.п.); гимн Глинки, напротив, за то, что он остался бессловесным (не подразумевалось ли: бессловесным в духе многозначительных ельцинских пауз?). За текстами стояли контексты. «Александровщина» для ее критиков – это репрессии (хотя и великая победа 1945 года с ее позднейшими аналогами: победами отечественного хоккея и фигурного катания). «Глинкинщина» для сторонников советской мелодии – олигархи и дефолт (хотя в то же самое время – дореволюционная Россия). Ход мысли можно продолжить: вагнеровщина – отчасти нацизм (ведь Гитлер сделал Вагнера официальным композитором третьего рейха); вердиевщина – не в последнюю очередь итальянский фашизм (по причинам музыкальной политики Муссолини), а бетховенщина – в значительной степени ленинизм (поскольку «изумительная, нечеловеческая музыка»).

На музыку обязательно что-нибудь исторически налипает, если она имеет

более или менее массовую аудиторию. Самими собой в текущем восприятии остаются лишь сочинения крайне эзотеричные или предельно графоманские. Но чем шире звучит музыкальное произведение, тем больше разных контекстов, по-разному для разных слушательских категорий значимых, прикрепляется к нему Слова – не главное. Они, как ни странно, вторичны.

* * *

Лютер брал мелодии, которые циркулировали в народном репертуаре столетиями, порой с весьма скабрёзными стишками, и перетекстовывал их. Получился корпус протестантских хоралов, увековеченный, в частности, в великих созданиях И.С. Баха. И до Лютера поступали так же, даже еще рискованнее. Существовал в XII–XIV веках церковный жанр – мотет. Особенность его заключалась в том, что многоголосие компоновалось из разных готовых (как канонических духовных, так и светских) мелодий; при этом, несмотря на далекое подчас от благочестия содержание светских напевов и даже на различие языков (сакрального латинского и народного, вульгарного), тексты не переписывали, не устранили, а оставляли звучать нетронутыми. Прямо как в макаронических виршах, только одновременно в разных голосах: «Я скромной девушкой была / *Virgo dum florebam*, / Нежна, приветлива, мила / *Omnibus placebam*. / Пошла я как-то на лужок / *Flores adunare*, / Да захотел меня дружок / *Ibi deflorare*». Никакого кощунственного эффекта тем не менее не планировалось и не возникало. В пору, казалось бы, полной подчиненности музыки внехудожественным задачам само собой разумелось, что музыкальным смыслом перекрывается смысл слов.

И правильно разумелось. Не случайно не удалось оснастить стихотворными строками «Патриотическую песнь» Глинки. Придя бессловесной в общественный слух, она уже не допускала той или иной речевой конкретизации, была заведомо шире и «инаковее», чем любая прикладываемая к ней подтекстовка. Поэтому же можно сколько угодно переписывать стихи для мелодии Александрова – смысл ее к определенным словам все равно не сведется.

Слова при долговечных мелодиях сугубо условны. К песням «В лесу родилась елочка», «То не ветер ветку клонит», «Сулико» и т.п. в рамках коллективного проекта «Страсти по Матфею-2000» были написаны новые духовные стихи. Получились хоралы – не менее простые, внутренне дисциплинированные, экстатически размыкающие поющего, чем канонизированные народные песни XVI–XVII веков, цитировавшиеся Бахом в его «Страстях по Матфею». Тексты забываются; мелодии остаются. У музыки нет несводимых родимых пятен текста или контекста, с которым или в котором она появилась и звучала. Кроме одного.

* * *

Музыка гимнов не бывает «виновата» ни в словах, ни в ситуациях, в которых звучит. Потому что ее внутренний текст – всегда молитва, а ее

внутренняя ситуация – всегда храм. Никаких светских (государственных, общественных и т.п.) гимнов до Нового времени вообще не существовало.

Выход гимнографии на площадь превратил гимн в просветляющее оправдание любого солидарного движения толпы, куда бы оно ни было направлено и чем бы ни было спровоцировано. Гимн чистосердечен и этим (вне храма, где поют: «Сердце чистое сотвори во мне». Псалмы, 50) опасен. Потому-то так рьяно и спорили о государственном гимне в 2000 году.

Советский гимн и в качестве советского, и в качестве старого-нового российского чистосердечен и опасен. То же самое – с «Патриотической песнью» Глинки в статусе упраздненного гимна России (т.е. России «эпохи реформ»).

И вообще – с любыми песнями общественной (государственной, национальной, политической, идеологической, социально-корпоративной, возрастной, групповой и проч.) солидарности, каковых сейчас звучит больше, чем когда-либо. Рубеж XX–XXI веков – время гимнов (еще и поэтому российская дискуссия о гимнах в 2000 году оказалась столь масштабной).

* * *

Время гимнов... Говоря шире – гимнического звучания. Речь идет о пространственности акустических образов, найденной поначалу в электронике, а затем в рок-н-ролле. Электрическое усиление звука, микрофонизация, эффекты стерео- и квадрофонии (достигаемые не обязательно при помощи технической аппаратуры; достаточно расставить живых музыкантов группами на сцене, у входа в зал, на балконах, что делается довольно часто) / создают звук без локального источника, идущий отовсюду. Восприятие дышит звуком, заполняющим пространство, как воздухом, парит в нем, как в огромном светлом океане, переполняется им и открывается ему: словно нет мембраны (барабанной перепонки, благодаря которой мы слышим), разделяющей внешнюю и внутреннюю звучащую среду. Восприятие непосредственно вовлечено в звучание, а звучание непосредственно включено в восприятие. Субъектно-объектная оппозиция нейтрализуется.

Экстатически-космический привкус бескрайности и открытости придает любому аккорду, любой попевке трансцендентный масштаб, к которому словно непосредственно причастен подпевающий голос. Собственно, именно поэтому аккорды и попевки могут быть самыми простыми, могут монотонно повторяться, – бедными, сухими, скудными они от этого не становятся. Всякий, кто слышал саунд-треки Эдуарда Артемьева (род. в 1937 г.) к фильмам А. Тарковского и Н. Михалкова или электронные композиции на основе музыки к этим фильмам, встречался с описываемым феноменом безбрежно-глубокой простоты.

* * *

Наряду с «цивилизованным» электричеством, источником

экстатически-пространственного звука стали архаично-«дикие» ударные. С 1930-х годов, а уж тем более с 50-х (условно: от «Ионизации» для ударных, 1937, Эдгара Вареза или от «Молотка без мастера», 1954, Пьера Булеза), мембранофоны (оркестровая разновидность: литавры), металлофоны (публике привычнее всего вибратоны), идиофоны (например, колокола), ксилофоны и т.п. все неотрывнее приковывали к себе композиторский слух. Звук ударных спектрально шире человеческого голоса. Если певческую линию, взятую со всеми ее живыми обертонами и призвуками, можно изобразить в виде жирного контура, прочерченного фломастером, то для той же линии, переданной литаврами или колоколами, придется искать визуальных аналогий где-то между зарастающей по обочинам лесной просекой и размытым руслом реки; самое же парадоксальное, что и просека, и русло, при всей своей сверхчертежной ширине, должны неуловимым образом все же стягиваться к четкой сердцевинной линии. Локальность, но широта, четкость, но размытость, голос, но намного больший, чем человеческий: «Есть ясный и определенный тематизм, есть мотивы, целые линии, но мы не можем их спеть. В этом – какая-то магия, которую трудно объяснить», – говорит композитор Александр Вустин, род. в 1943 г.2

И вот свежий симптом. Всемирная театральная олимпиада 21 апреля 2001 года открылась на московской Театральной площади шоу, в котором участвовали четыре ансамбля ударных инструментов – и больше никто. Французский ансамбль висел в воздухе (на специальных трапециях, поднятых краном), образуя верхний горизонт звучания; итальянский ансамбль передвигался по площади ритуально-танцевальным шагом, заполняя звуком уровень человеческого роста; немецкие игроки на фрикативных барабанах (на них играют ладонями, а не колотушками) сидели, образуя нижний слой огромного мембрано-пространства; а на ступенях Большого театра (уровень выше человеческого роста) размещался московский ансамбль ударных под руководством Марка Пекарского, вносящий в разноартикулированную и разноуровневую монотонию остальных прорезывающе-призывные «посылы». В четырехэтажном субстрате экстатического ритмо-звона мастера академической сцены (у которых журналисты брали в прямом эфире интервью), как показалось, чувствовали себя растерянно. Они привыкли играть речью, лицом, походкой, деталью, нюансом, штрихом. А тут происходило не столько сценическое представление, сколько магически-ритуальное действие: виднелись не лица, а маски; звучали не дифференцированные переживания (которые привычно слышать с театральной сцены и с филармонического подиума), а само пространство – монолитное, объективное, радостно-бесстрастное.

* * *

Шоу открытия Всемирной театральной олимпиады с артифициальной прицельностью нажало на ту кнопку, на которую в последнее время стихийно нажимают все мало-мальски массовые мероприятия.

Предвыборные кампании редко экономят на стадионных концертах, а те (как, собственно, и обычные, не предвыборные, концерты на стадионах) завершаются общим вставанием и раскачиванием под объединяющую мелодию любимой рок-команды. Без «оле-оле-оле-оле!» не проходят футбольные матчи. Туристические слеты обрамляются хоровым исполнением песни Визбора «Милая моя, солнышко лесное». Песня Б. Окуджавы «Возьмемся за руки друзья» выполняет коллективизирующую психологическую роль на общественных собраниях любого масштаба – от камерного застолья ветеранов советской интеллигентской фронды до официального празднования юбилеев видных «шестидесятников». Митинги завершаются хоровым пением коллективного рок-девиза (например, митинг, организованный недавно в Останкине телекомпанией НТВ, завершался энтузиастическим подпеванием песне группы «Чайф» «Не спешите нас хоронить», фонограмму которой редакторы митинга заранее заготовили для финального катарсиса).

Гимны делают свое дело: выстраивают храм там, где звучат. Они не ответственны за то, что им приходится сакрализировать, – не сакрализировать они не могут.

* * *

В середине XX века, когда одни тоталитарные режимы, широко и успешно пользовавшиеся гимнами, рухнули, а другие попали в полосу оттепели и начали портиться – скисать и подгнивать, жанр гимнографии казался навсегда дискредитированным. Но прошло меньше двадцати лет, и самый активный лидер западного авангарда К. Штокхаузен сочиняет «Гимны» (1967). Сочинение, длящееся больше двух часов, Штокхаузен складывает из четырех разделов-«регионов» и в центре этих разделов располагает «Интернационал» и «Марсельезу», гимн ФРГ и гимны некоторых африканских стран, советский, американский и испанский гимны, гимн Швейцарии и новосочиненный гимн «общечеловеческого государства и гармонии большинства». В 1974–1979 годах три опуса под названием «Гимны» создает Альфред Шнитке. Впрочем, в 70-х гимны под разными обозначениями («Юбилеяция», «Аллилуйя», «Ода», «Псалм», «Хорал» и т.п.) прямо-таки хлынули в авторские каталоги композиторов.

* * *

Переполненность гимнами общественного быта свидетельствует о жажде возвышения бытия. Но одновременно – об оперативном, агрессивном и высокотехнологичном использовании этой потребности в целях подсовывания публике, покупателям, электорату того, что сейчас необходимо продвинуть на рынок, будь то очередная «звезда», пепси-кола в освеженной упаковке или публичные политики, востребованные текущим этапом передела собственности...

Гимны опасны только потому, что соборностью, растекшейся по площади, можно манипулировать.

В зависимости от отношения к инструментальной социальности мощный гимнический пласт расщепляется: либо расчетливо подогревает ее, чтобы прибыльней продаться; либо, в избытке искреннего воодушевления, игнорирует ее; либо стремится ее обойти, отделив в самом себе сакрализацию от социализации.

Подогревается опасность в различных «гимнах с ногами» – танцующих, марширующих, подпрыгивающих: так или иначе захваченных радостной моторной инерцией. Игнорируется – в гимнах, которые одновременно и энергично идут и широко дышат (таков неофициальный советский гимн «Широка страна моя родная»; такова же упомянутая песня группы «Чайф» «Не спешите нас хоронить»). Относительно безопасны гимны со словом-дыханием. Их мелодии не танцуют и не маршируют. В них метр следует за силлабикой текста, за сосредоточенно переживаемыми интонационными вокальвесомостями³ – так, как в григорианском хорале или знаменном распеве.

Тип гимнов слова-дыхания возрожден в поставангарде. В частности, зрелое творчество Арво Пярта (см. ниже) образует сплошной логогенно-респираторный гимн.

1 . Электронно-пространственный звуковой раствор, в который погружены слушатели, создал К. Штокхаузен – в «Пении отроков» (1955), композиции, объединяющей синтезированные звуки и шумы с препарированной записью человеческого голоса. Сочинение исполняется в особом концертном зале. Подиум представлен динамиками, расставленными по периметру помещения; слушатели же размещены в пространстве, «продуваемом» со всех сторон звуковыми волнами. Задолго до Штокхаузена, в 1910–1920-е годы пространственную музыку сочинял никем тогда не понятый американец Чарлз Айвз (1874–1954; в 1927 году Айвз тяжело заболел и оставил композицию; известность к нему пришла посмертно). Айвз сочетал оркестры и инструментальные ансамбли, игравшие на удалении друг от друга стилистически удаленные друг от друга пласты музыки.

2 . Ни одно из сочинений Александра Вустина (а всего в его авторском списке полсотни позиций) не обходится без ударных. В буквальном и переносном смысле награвшей композиции московского мастера «Метопы 2» (1978) участвует огромный ансамбль из 33 мембранофонов. Слова А. Вустина приводятся по сборнику «Музыка из бывшего СССР» (Вып. 1. 1994. С. 224).

3 Вокальвесомость (ощущение и переживание усилия звукоизвлечения как совершаемого целенаправленно, «ради чего-то») есть в любой музыке, в рудиментарном виде – даже в каком-нибудь «Чижике-Пыжике». Когда вокальвесомость становится главным времяизмерителем, на первый план звучания выходит дыхательно-артикуляционное осязание непосредственного живого «тут-бытия», словно заведомо и навсегда включенного в абсолютный и вечный смысл.

СЛУЧАИ с куплетами

В начале 70-х жестокосердные участники фольклорной экспедиции в Могилевскую область дали местному любителю-песеннику вместо музыкальной редакции Всесоюзного радио адрес консерваторского общежития. Композитор-самородок по фамилии Закурдаев за год прислал все свое наследие, более 500 песен, в основном лирико-патриотических, по стилю средних между «Священной войной» и «Я люблю тебя так, что не можешь никак...». Две минорные песни на некогда актуальные геополитические темы имели одинаковый мажорный припев. Про Китай пелось: «Ты многонаселенный, / Ворушишься во мгле, / И всюду и всегда, / Ищешь горя ты себе». Про Францию: «Франция – далекая на земле страна. / Хочет с нами вместе строить мир она». Припев обеих песен: «Лучше иметь дружбу всегда/ Чем не иметь ее никогда».

* * *

Композитор Глеб Седельников пригласил заработать: написать либретто к водевилю «Медведь» (по Чехову). Чтобы было побольше ансамблей, в водевиле запели все, кто хоть каким-то боком годился в персонажи (включая покойного мужа Вдовы и лошадь Тоби). Пели также оркестранты и дирижер. Обязательные в водевиле заключительные куплеты Глеб хотел сделать поинтереснее, – не обычные четыре фразы, а пять, чтобы солисту антифонно отзывался хор, но отзывался невпопад (ведь состоял-то хор из оркестрантов, лошади, покойника в портрете...). Один из последних куплетов посвящался пользе брака вообще и заканчивался хвалебным сравнением свадьбы с нашим произведением: «И даже лучше, чем "Медведь"». Хор подхватывал вразлад с точностью до наоборот: «"Медведь", конечно, это лучше». Режиссер-постановщик вдумчиво изучал партитуру. На полях против приведенного хорового припева он оставил глубокий вопрос: «Что лучше чего?»

НЕПОДСТРОЧНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ. Новые песни о счастье

Поворот к «счастью» переживает после 1970-х и развлекательная музыка. Правда, она и до того не страдала избытком дискомфортных переживаний. Не страдала, но заигрывала с ними, отыгрывая престижную социальную «серьезность».

* * *

Вообще-то увеселения сами по себе серьезны; недаром слово происходит от индоевропейского *vesu* – «хороший», «достойный». А «забава» выводит к «быть».

Обязательные в музыкально-развлекательном комплексе танцы – тоже не пустячное дрыгоножество и рукомашество. Они, по меньшей мере, двойственны. В романе Джейн Остин «Гордость и предубеждение»

провинциальный комильфо и столичный аристократ ведут такой диалог: «Не правда ли, какое это прекрасное развлечение для молодежи, мистер Дарси! В самом деле, может ли быть что-нибудь приятнее танцев? Я нахожу, что танцы – одно из высших достижений цивилизованного общества». – «Совершенно верно, сэр. И в то же время они весьма распространены в обществе, не тронутым цивилизацией. Плясать умеет всякий дикарь».

И правда, танцуют все. Более того, танцуют *всё*, от соединения полов до единства вселенной¹, и притом практически одновременно.

Названия танцев и в XV, и в XX веке служили жаргонными обозначениями тех действий, которые ведут к деторождению. В словарях отечественной тюремно-лагерной лексики можно прочесть, что такое «летка-енка», «дамский вальс» или «хоровод». Видимо, только советские идеологические предубеждения против «музыки толстых» объясняют отсутствие в тех же синонимических рядах слова «джаз» (между прочим, в Америке оно легализовано, т.е. впервые напечатано на конверте пластинки, только в знаменательном 1917 году). И лишь по всеобщей неосведомленности в истории танца криминальные гулянья не оглашались смачным «бранль»².

Но ведь и самые высокие идеи обращаются к хоре. Первые христиане «Пасху праздновали ногами». Вагнер назвал финал Седьмой симфонии Бетховена «танцем небес». Маркузе перефразировал онтологическую максиму Декарта: «Танцую, следовательно существую». В дансинге (наряду с флиртом и праздничной самодемонстрацией) происходит мироустройство. Как танцуют – такой мир и устраивают.

* * *

Кадриль (от испанского *cuadrilla* – группа из четырех человек; вошла в моду на рубеже XVII–XVIII веков) – танец парный. Хип-хоп (звукоподражательное название, имитирующее прыжки; существует с конца 80-х) пляшется соло, притом в одинаковой для разнополых исполнителей пластической аранжировке.

Тип танцевального развлечения, к которому принадлежит кадриль, сформировался при европейских средневековых дворах. Архаичный фольклорный хоровод и раннесредневековая западноевропейская городская карола (буквально – танец в кругу) сузились до объема хореографически стилизованных объятий. Первым кружком на двоих, отпочковавшимся от хороводного круга, стал провансальский эстампи (XII–XIV вв.). В XV–XVI веках эстампи разросся в набор национальных вариантов (французский бранль, итальянские сальтарелло, гальярда, куранта, испанские пасамеццо и павана, ирландская жига, немецкая алеманда). Обход танцевального зала чередой пар был как бы туром по столицам Европы. В XVII веке танцевали французские ригодон, менуэт, гавот, бурре, паспье, английские контрданс и экосез, испанскую сарабанду – опять в бальных залах воспроизводился круг тогдашней цивилизации. То же и позднее: польские мазурка и полонез,

французский котильон, южнонемецкий лендлер – ровесники кадрили – диктовали пластические манеры и в Вене, и в Санкт-Петербурге.

Бальные «кругосветки» еще и в другом смысле раскрывали внутри малой сферы объятий широкий мир. В разных коленах гальярды или менуэта пары расторгались и составлялись заново, возникал новый узор расстановки танцоров. Кавалеры и дамы были как бы элементами пасьянса, который раскладывает верховный игрок. Не зря кадрили – также название карточной игры, и не зря рядом с бальной залой полагалось иметь комнату для нетанцующих картежников. И сам строгий ритуал бала был сродни правилам виста.

Повторы и вариации танцевальной музыки подтверждали для слуха неслучайность хореографического калейдоскопа. Музыкальное развлечение стремилось исчерпать варианты симметрии и пропорций, словно иллюстрируя представления о гармонии стихий и космических числах³.

Собственно, как раз об этом писал Туан Арбот в трактате «Оркезография» (1588): «Занимайся танцами усердно, и ты станешь подходящим партнером для планет, которые танцуют сообразно своей природе». А можно процитировать из поэмы «Орхестра» англичанина Джона Дэвиса (рубеж XVI–XVII веков): «Начала всех начал в незримом круге / Несутся вихрем. Строгой чередой / В едином ритме, четком и упругом, / Сойдись на миг, расходятся в другой, / Все новые фигуры образуя. / Столь дивное согласие – плод любви, / Мы в танце подражать ему должны...»⁴

* * *

Еще в 1820-х годах в краковяке и полонезе обычай ротации партнеров сохранялся. Но на тех же балах уже вальсировали и галопировали стабильные дуэты. А развлекательный репертуар XX века – кекуок, танго, пасодобль, фокстрот, румба, самба, чарльстон, тустеп, ча-ча-ча, рок-н-ролл – это сплошная плясовая моногамия. Что не означает совершенствования брачных нравов. Ведь продержавшаяся до зрелого Нового времени полигамия типа кадрили не столько легализовала легкомысленные измены (хотя символическое канализирование потребности в новых любовных впечатлениях имело место), сколько бессознательно медитировала о мироустройстве.

Хороводный круг – воплощение циклического мифовремени и завершенного мифопространства⁵ – раздробился на пары. Но в ротации пар идея каролы – увеселения, воспроизводящего объективную структуру мира, – сохранялась. Сохранялась до победы вальса, вытеснившего к середине XIX века прежние парные танцы. Видимо, не зря матроны начала XIX века запрещали дочерям вальсировать. Запреты мотивировались слишком тесным соприкосновением партнеров⁶. Да что и взять с докучливых созерцательниц чужой юности, кроме сварливого морализма! Но импульс-то был точным.

На самом деле почтенные дамы, помнившие трепет при взгляде на

«своего» кавалера из отдалившей от него менуэтной фигуры, не могли смириться с решительным выделением пары из круга. И даже не из-за утраченной возможности тонкого волнения (ведь обозреть общий план после только что пережитой близости лиц – значит сильнее почувствовать эту близость). Замкнутые друг на друга исполнители вальса демонстрировали пренебрежение веселящихся к геометрически-космологическим интуициям. Стабилизировавшийся тет-а-тет подрывал прочность мира. Более того, он подрывал сам себя. Вальс увел забаву от всеобщности бытия в сферу интимного диалога. И он же оказался первым шагом к танцевальному монологу.

* * *

Утрата символики большого круга компенсировалась широтой движений в малом кругу – нарастающей экспансивностью танцевальной моторики. Еще в начале XIX века в Париж из Алжира был завезен канкан (в туземных условиях – хороводный танец). Выбрасывание ног в канкане подразумевает некое «зову – посторонись!». Канкан долго оставался злачным зрелищем – на него смотрели, но не решались исполнять собственноручно. А его энергетика тем временем исподволь прививалась к более пристойному репертуару. Поэтому чарльстон – ногами, а твист – всем телом (как бы превратившимся в сплошные ноги) ввинчивают в небольшой пяточок паркета моторный импульс, который в канкане обнажал подвязки. Поэтому тустеп и уанстеп ступнями, а позднейший шейк уже и корпусом скандируют резкость движений, которая в канкане выражалась через пространственный размах. А в рок-н-ролле накопившиеся заменители канканной энергии прорвало в реальность – в азарт прыжка, броска, вращения, грозящих увечьем нетренированному партнеру.

И партнер счел за лучшее дистанцироваться – пара распалась. Кружок на двоих стал кружком для одного. Вальс в конце концов превратился в диско, в брейк-данс, а затем и в хип-хоп (ламбада была недолговечной ретроспективной утопией парного танца). Но...

* * *

Хоровод, сжатый вальсом в аутичную точку, вновь раскручивается из нее (или в ней). Ведь исполнитель хип-хопа один делает то, на что куранта или экосез тратили несколько пар: вычерчивает геометрию мира. В роли отдельных танцоров выступают руки, ноги, корпус, голова.

Двигаются эти частичные плясуны в частичной же манере. Танцоры прежних времен – в хороводе ли, в вальсе ли – стремились прочертить плавную линию. Теперь заметно стремление зафиксировать отдельные фазы движения, раздробить линию на точки: в брейк-дансе стилизуется механическая судорожность. Нынешняя хороя ориентирована не на перо в руке, выводящей круг или квадрат, а на иголки в печатающей головке матричного принтера, которые оставляют точечное изображение графического символа, или на телемонтаж, который из принадлежащих

разным минутам долей секунды создает ирреальный, но экспрессивно-убедительный рваный процесс. Танец хочет быть неестественным, неантропологичным; телесная моторика сближается с железным мотором. Мотивы старинной танцевальной геометрии – разномасштабные и разнонаклонные круги, симметрии поз, сложные пропорции сегментов и отрезков вытанцовываемого пространства – обретают холодную аналитичность, которая с притягательной странностью контрастирует атакующей эротичности костюмов и поз. «Аналитическая геометрия» хип-хопа визуально аккомпанирует предельной измельченности времени, которую дает услышать нынешняя танцевальная музыка (на рок-н-ролльные «раз-и – два-и – три-и – четыре-и...») накладывается несколько слоев четных дробей, вплоть до $1/32 - 2/32$ и $1/64 - 2/64$ ⁷. Время артикулируется с неслыханной настойчивостью, но вместе – испаряется. Новый, анализирующий пространство и перемалывающий время, хоровод движется с громадной скоростью в узком объеме, необходимом солирующему плясуну. Но зато он движется в режиме нон-стоп (в дискотеке музыкальный фон не имеет пауз), а пляшущих объемов (в той же дискотеке) много, они составляют сплошную плотность. Карола умерла – да здравствуют каролы!

Унифицированность женских и мужских движений в одиночных танцах, будучи данью новейшим эмансипации, бисексуализму, стандартизации и т.д., возрождает однородную пластику античного хоровода. Парные танцы от нее отказались, ведь они возникли как часть куртуазного ритуала (недаром эстампы родился в Провансе – там, где первый расцвет пережила рыцарская лирика) и обязаны были маркировать разные социальные и гендерные роли дам и кавалеров. Опустившись на колени, партнер в мазурке принимает позу из ритуала посвящения в рыцари, а заодно изображает трепет влюбленности; а партнерша высокомерно обходит восторженного поклонника не только в качестве неприступной красавицы, но и в качестве сюзерена, производящего смотр войскам или придворным на парадном приеме. В хип-хопе нет вассалов и сюзеренов, как нет дам и кавалеров.

* * *

Но нет в нем, между прочим, и той приторной эротико-лирической «глубины», которая незаметно нарастала в культуре парного танца. По мере того как балльный репертуар становился достоянием городских масс, имитировавших и огрублявших культурные обычаи высшего сословия⁸, блекла память о куртуазном ритуале. Объятия из условных превращались в словно бы заправдашние, а этикетные ухаживания – в имитацию рокового романтического порыва. Вот почему победил вальс, вот почему любые (впрочем, все более редкие) попытки нынешнего шлягера воссоздать «большое чувство» не обходятся без интонационных идиом танго (в танго квазидраматичность чувственного томления достигла кульминации). В хип-хопе нет «больших чувств». В нем есть отвлеченно-игровая радость

движения и та абстрактно-«белая» (не замешанная на психологизме) эротика, которая еще жила в кадрили.

Без эротики музыкальные увеселения не обходились никогда⁹. Но далеко не всегда она «возвышалась» монументально-тоскливыми заходами типа «А ты такой холодный, как айсберг в океане» или, возьмем несколькими ступенями ниже, «Рыжая шалава, бровь себе подбрила...». Еще недавно мы были свидетелями социальной перевозбужденности и идейной нагруженности развлекательной музыки. Фестивали типа «тяжелый рок против апартеида» или «рок против СПИДА» – остаточные следы этой нагруженности. Рок-н-ролл плясали долго, и постепенно с аэробическим потом вышли наружу и испарились все идейно-психологические шлаки.

* * *

«Передовая» смысловая тенденция песенно-танцевальных развлечений в XIX – первой половине XX века: сладкая мрачность.

Конечно, певец как главный (до поры рок-н-ролла) развлекатель прежде всего поет. Что именно он поет, в конце концов, не важно. Все равно он радуется наполненностью звучащего дыхания, открывает слушателям акустический горизонт, куда может уноситься и где может сливаться с прекрасной далью наша душевность – при любой степени ее ущербности.

Конечно, ностальгическая печаль и сентиментальное томление, столь свойственные романсу XIX – начала XX века, прежде всего являются способом примириться с несовершенством мира, погрузившись в красоту собственной тоски (пусть даже примиряющиеся сами являются средоточием несовершенств).

Конечно, оперетта, при всех ее страусовых перьях, стойко державшихся на сцене даже в эпоху конструктивизма, работает на нормальную радость школьного карнавала, предполагающего ряжение в принцесс и клоунов после обязательного хождения в черном передничке и серой тужурочке.

И конечно, искушающие тона порочности, которыми так бравитует шантаный куплет, указывают не столько на падение, сколько на свободу личности.

Но тенденцию важно понять так, чтобы она выделилась из слишком к нам еще близкого времени, из эмоциональных привычек уже поколебленных, но пока еще безусловных (для старших поколений, по меньшей мере). Так что свобода свободой, а падение падением.

Неудачи в любви (как знак экзистенциально-обобщенной неудачи) со второй половины XIX века становятся отрадой. Трагический шиш судьбы зачаровал не только модных нигилистов и интеллектуальных скептиков, но и недалеких ресторанных весельчаков. Экстаз героически-безудержного сострадания к себе, так и не увидевшему небо в алмазах, объединяет фаталистический канкан из фильма «Кабаре» и проникновенно-агрессивные всхлипывания под три аккорда в неряшливом советском застолье. Печатью буйного веселья/горького похмелья (а когда и горького веселья/буйного

похмелья) отмечена вся толща забав: от тривиальной психологии «Утомленного солнца» до парадоксальной социологии «Зияющих высот» и сварливой философии «Бесконечных тупиков».

Провозвестником увеселительного мученичества стал на эстраде солист-певец, заслонивший балльных оркестрантов. Плясовую инерцию потеснила лирическая исповедь. И такая веская, что оставалось только застыть и сопереживать. Но танцевальное возбуждение действовало. Отсюда – невсамделишность переживаемых страстей (или, точнее, *переживаемая невсамделишность страсти*).

Характерна стилистика жестокого романса (такой же концентрат развлекательности в России начала XX века, как в это же время в Америке и в Западной Европе – джаз)¹⁰. Жестокий романс нанизан на ритмоформулы вальса или танго. Однако певцы затягивают наиболее чувствительные слова или резко ускоряют темп в особо страстные моменты лирического монолога. Хотя танцевальные «ум-ца-ца» вроде бы на месте, в пляс пускаться не приходится. Остается слушать не двигаясь, как если бы звучала предсмертная ария оперного героя. И в самом деле поют про самоубийство по причине неразделенной любви. И поют гораздо «жизненнее», чем в опере: без условно-красивых рулад, но тем специфическим постельно-замогильным тембром, которому не нужны никакие рулады, чтобы заинтересовать даже не очень отзывчивый слух. И этот тембр надолго удержался в качестве особой культурной краски. Еще и сейчас актеры, озвучивающие по-русски многочисленные сериалы про слезоточивых богатых, то и дело подкупают телезрителей интимно-разочарованной сладостью интонации.

Но вернемся к жестокому романсу. Благодаря плясовому «ум-ца-ца», хоть и прерываемому тяжкими вздохами, в альковно-гробовой атмосфере становится не слишком страшно. Страшно становится понарошку. Любовь и смерть невсамделишны. И сопереживание – тоже. Но тут-то как раз начинается настоящее веселье и настоящее похмелье: ничто не страшно – ничто не взаправду. Все оскорбительно мнимо, постыдно непрочно, нагло несущественно. И эти рифмы, которые не держат строфу, так что надо трагически вскинуть руки, чтобы было ясно, где ударное слово; и эти мелодические ходы сто двадцать девятой свежести, которые проскакивают через память не задевая, – чем запомнить, легче сочинить самим. Все эфемерно до ужаса. *Бессознательная артикуляция ужаса несущественности* обходным путем придает экзистенциальную глубину жестокому романсу.

* * *

В Средние века тоже пели, но пели под танец; более того – пели танец. Вспомним о каноне куртуазной поэзии – твердых формах стиха. Баллада, рондо, триолет и т.п. – это также названия песенно-танцевальных форм; система рефренов, организующая поэтическую строфику, шла от музыкальной композиции. Последняя же, в свою очередь, воплощала

«планетарную» хореографическую комбинаторику (см. выше). Застывший в строфике танец заставлял слова блистать гранями рифм, делал *твердые* стихи подобием перстня или диадемы. Бриллиант в перстне до предела всамделишен: он причащает руку к вечности. А твердая строфика приобщала к вечности поэтические сюжеты. Поэтому и стенания отвергнутого влюбленного, и фарсовые каскады, и витиеватая брань, и крайняя фривольность воспринимались достаточно отвлеченно, как словесные инкрустации виртуозной формы. По отношению к форме поэтические сюжеты были красочными вариациями на тему неколебимого миропорядка.

И любовь, несмотря на многократно воспетых Тристана и Изольду, оставалась всего лишь одним из цветных стеклышек в калейдоскопе бытия. Неосуществимость ее не делалась генератором слезливого пессимизма. Для эпидемии подражаний гетевскому Вертеру (а жестокий романс формировался как раз на ее хвосте) потребовалось, чтобы любовь превратилась в книжный идеал и чтобы книжные идеалы заменили обычай и ритуал в качестве определителей поведения и самосознания. А поскольку диктанты идеалов жизнь пишет только на двойку, то вот вам и постоянный повод для тоски, от которой укрыться можно разве лишь в цирке – анклав средневекового жонглерства на территории развлечений Нового времени.

* * *

На развлекательное пение XIX века повлияла еще и опера. Условия жанра умаляли значимость слова. Поэтический текст не должен отвлекать от созерцания декораций и мешать певцу демонстрировать голос; профессиональный кодекс либреттиста – помнить об удобных для пения гласных. «Словно розан в огороде, цветет Антонида в народе», – написал барон фон Розен для «Жизни за царя» Глинки. И в некотором смысле неплохо написал: большинство акцентов – на гласном «о». В сущности, оперная поэзия уже была тем винегретом в авоське, который теперешняя публика непрерывно потребляет в виде рыхло-необязательных шлягерных текстов (правда, для нынешнего микрофонного исполнения уже не нужна полетность голоса, следовательно, вирши ничего не должны даже вокалу).

В отличие от поэтов композиторы выиграли. У них появился светский крупный жанр. То, чем публика, по большей части, невнимательно забавлялась, автор соотносил с требовательной серьезностью партитурного листа. Моцарт писал «Свадьбу Фигаро» с не меньшим тщанием, чем «Реквием». Однако у Пушкина моцартовский источник (а косвенно и творение самого Моцарта) рекомендуется наравне с веселящим напитком: «Откупори шампанского бутылку, иль перечти "Женитьбу Фигаро"». Великосветские ценители развлекались произведениями, которые сегодня внушают глубокомысленный пиетет и исключают беззаботно-гедонистическое к себе отношение.

И вот как раз музыкальная высота оперы, определявшая и искупавшая поэтическую топорность либретто, отравила увеселения буржуазного

города. Если продолжить освященное авторитетом Пушкина сопоставление спиртного и художественного, то подойдут ворчливые суждения из книги 1923 года¹¹. Уже в начале XIX века вместо шампанского откупоривают «духовное пиво» – «в бесчисленных домашних компаниях и концертных собраниях процветают мелкие сантименты романсов, арий и всевозможных жанровых пьес». А к 1840-м годам «пиво» набирает градусы и становится «спиритуальным шнапсом оперетты больших городов, которая заняла место оперы и концерта, обозначив эпоху мелких людишек, бессильного либерализма и растущих хозяйственных инстинктов крупного капитала».

* * *

Утрате «шампанским» букета и его превращению в «пиво» содействовали нотоиздатели, оперативно реагиовавшие на омассовление идеалов книжной образованности. Поскольку барышни из почтенных семейств помимо вязания кошельков и раскрашивания экранов должны были уметь читать ноты и услаждать гостей игрой на клавикордах, постольку нотопечатни освоили новый вид продукции: сборники арий из популярных опер. В них «Фрейшиц» адаптировался до полного соответствия с «перстами робких учениц». Оперная музыка, препарированная для самодеятельного исполнения, опускалась на уровень оперной поэзии. Схематизм аккомпанемента салонные музыкантши компенсировали старательной искренностью пения. Сладко-слезливые «ах!» стали интонационным украшением рудиментарных лирических тексточков.

Можно сказать, что нотоиздатели спровоцировали появление оперетты. Закрепив в быту стереотип засахаренного оперного объедка, они создали вместительную нишу для разворотливых композиторов. Однако в оперетте к мутно-чувствительным «ах!» добавилось залихватски-пикантное «ух!». Дело ведь происходило не в огражденных от вульгарных знакомств гостиных, а в общедоступном театре, который заполняли уже не только светские денди или благопристойные бюргеры, но и жаждущие попросту «оттянуться» лакейские дети. Отсюда аляповатая монументализация лирических сантиментов. Сплюснутая в трогательную домашнюю мелочь, оперная ария в оперетте распухла страстным романтическим флюсом. Накал душевных терзаний мистера Икса таков, что порыв чувств выплескивается танцевальным каскадерством. Возникает специфическая смесь боли и беззаботности. Тоска становится забавой.

* * *

С опереточного прилавка романтическая «книга чувств» распространилась на шантаные лотки. Но, переместившись на малую эстраду, опереточные номера потеряли масштаб. Под лаконичный аккомпанемент вокал превращался в мелодекламацию. Место бельканто заняло скандирование наиболее драматичных слов: «Вижу ты-ры-уп на шелы-кы-ввом шы-ну-ры-ке». Разумеется, «вижу ты-ры-уп» – это еще и глаза, подчеркнутые трагически жирным макияжем – реликтом богатой

оперной сценографии.

Тут опять спасибо музыкальным издателям. К началу XX века они модернизировались: стали использовать наряду с печатным станком фонографическую аппаратуру. Пластиночный конвейер потребовал стандартизации. Эстрадные песни создавались путем сборки из готовых блоков. Работали бригады, состоявшие из поэта-текстовика, композитора (который сочинял только мелодию) и аранжировщика (его делом была фактурная одежда песни). Далее в дело вступал исполнитель. Образ солиста извлекал шлягер из анонимности (обычная атрибуция песен начала века на пластинках и в сборниках: «Из репертуара несравненной Тамары»): извлекал по праву, так как стилевое своеобразие переместилось из письменной композиции в сферу устной подачи.

И это было бы возвратом к средневековому менестрельству, если бы не монотонный минор и не доставшийся в наследство от высокой литературы образ идеалиста, смакующего неуют реальности. К тому же менестрели первой половины XX века упивались ложностью своего положения – несовпадением душевной глубины с как бы вынужденным лицедейством. Стопроцентно – Вертинский, на восемьдесят процентов – Эдит Пиаф, на шестьдесят процентов – Марлен Дитрих – «паяцы», в одноименной опере трагически несводимые к собственным ролям.

Даже еще трагичнее: паяцы из оперы Р. Леонкавалло – как бы вне культуры денег, а шансонье XX века – внутри нее. Первые должны заставить смеяться грубую толпу, вторые – сентиментально раскошелиться толстосумов. Вообще, оскомину денег нельзя вычленить из эстрадных «вкусностей» XX века. Мечта о богатстве конвоирует любовные грезы от декораций голливудских мюзиклов до лазерно-голографических эффектов в современных дискотеках и дорогостоящей компьютерной графики в видеоклипах, вплоть до жажды поселиться с милым в шалаше (или в коммуне хиппи), вдали от власти золота.

Из оксюморона «золотого диска» о «ни доллара в кармане» извлекаются дивиденды романтической раздвоенности. Раздвоенность, только не вполне романтическая, со второй половины XX века и вправду есть – «звезды» состоят из самих себя и из своих продюсеров. Недаром продюсер, теневая фигура еще в 1920-е годы, в 60-е уже на свету, в лучах софитов, и едва ли не затмевает своих подшефных, которые то и дело (впрочем, под покровительством того же продюсера) протестуют против коммерциализации. Впрочем, в 90-е протесты иссякают. Самые в прошлом некоммерческие рок-группы теряют склонность к протесту, а заодно и к чувствуванию в экзистенциальное неблагополучие.

* * *

На советской эстраде тоскливые забавы вновь (после досоветских шантаных подмостков) вошли в моду в 1960–1970-е годы. Заметная веха – «Арлекино» в исполнении Аллы Пугачевой. До этого хита в советском развлекательном обиходе (за редкими исключениями типа «А я люблю

женатого») доминировал псевдофольклорный Невалышка, инфантильный лирический оптимизм которого служил компенсацией идеологического давления. Безоблачное доверие к старшим звучало в голосах «Веселых ребят», в текстах типа «Даже если плачем, то от радости», пока не выродилось в дистиллированное пионерское жизнеутверждение («Пусть всегда будет солнце» в исполнении Тамары Миансаровой – последняя кульминация прозрачной советской душевности). На западной эстраде первой половины XX века беспроblemное приятие жизни тоже существовало, но с добавками терпкой чувственности или маслянистой лирики, которые делали западного ваньку-встаньку значительно взрослее нашего.

Зато к тому времени, когда у нас всюду зазвучала густая тоска, в окружающем эстрадном мире драматизм больших чувств, по существу, угас. В плотоядно аппетитном и отстраненно эстетизированном контексте рекламы книжные императивы поблекли. Любование изъязвленностью одинокой души уступило место сплошному «don't worry, take it easy». А пение, некогда узурпировавшее танец, сдалось на его милость. Мелодика расчленилась на краткие попеvки: столько звуков, на сколько хватает выдоха после прыжков и вращений. Английских – пара-тройка уместится. Более многосложные языки вынуждены перейти на междометия. И не на эмфатические «ах!» или «ух!», а на что-нибудь нейтральное типа «Музыка нас, а-а, связала». Тоска ушла – осталась забава.

На отечественной сцене «эскадрон моих мыслей шальных» какое-то время отражал западные атаки беззаботности, хотя сам демонстрировал прежде всего цирковую культурмифологическую выездку. Сегодня книжные трагедии исчерпались и среди «самого читающего народа». Давно уже никого не изумляют бессмысленностью ни «Ксюша-Ксюша-Ксюша, юбочка из плюша», ни «Киса-Киса-Киса, ты моя Лариса», ни «Зайка моя, я твой зайчик». От бормотухи разочарованного утопизма, от нас возвышающего дурмана психологической истерзанности мы уже несколько отделились. Правда, психологическую истерзанность отчасти заменила национально-социальная: «Офицеры, офицеры, ваше сердце под прицелом...»

* * *

Формула музыкальных развлечений рубежа XX–XXI веков: хип-хоп + гимн.

Хип-хоп – это бывшая кадриль, измельчившая геометрию танца во временную пыль. К тому же еще мультикультуралистская.

Кочевники Сахары, фермеры Луизианы, бродяги, полисмены, монахи, эротоманы, дети разных народов и старики разных рас, черные, белые, красные и желтые фотомодели, чернобелые, желто-красные, бело-желтые и в любых вариантах вечно юные поп-звезды¹², каждая – в своем имидже¹³, доведенном усилиями классных стилистов до канонической завершенности, тасуются в видеоаранжировке шлягера, порождая новую

ауру танцевальной песни – энтузиазм планетарной открытости.

Кадриль пары танцевали вместе с планетами. Хип-хоп вместе с профессионалами эстрады отплясывает многообразие (суб)культур. При этом преобладают мотивы возрастного, социального, геополитического аутсайдерства (и даже полуполюгальности), означающие свободу от цивилизационной несвободы. Отечественные эстрадные стили – от прибалтийских «шаланд, полных кефали» до социально ангажированных бардов, от попсовых секс-революционеров до «протестных» рокеров – неотразимостью обязаны трехаккордовому стереотипу, который чуть ли не до сих пор хранит следы антимилицейской романтики, зародившейся в криминальных братствах типа кинематографической «Черной кошки». Западные развлекательные моды: рэггей – с Ямайки; рэп – из подростковых тусовок негритянских кварталов Фриско; эротический сатанизм¹⁴ (как у групп «Kiss» или «Красный жгучий чилийский перец») – из детских мультистрашилок; а эротический ангелизм (как в пении ветеранов популярности «Space Girls» или недавно закинутого у нас на «звездный» уровень Витаса) – от субкультуры гомосексуалистов¹⁵ . Маргиналы оказались в центре музыкальных развлечений.

Всемирный калейдоскоп маргинальности вращается в темпоритме временного железобетона-временной пыли: во времени, которое, с одной стороны, представлено тяжелыми блоками тактов, чьи сильные доли озвучены сразу и электроусиленными басами, и ударными; а с другой стороны, испаряется все более мелкими пульсирующими долями средних ритмических голосов. Поверх этой фундаментальности-эфемерности расположен равномерный накал открытых металлизированных голосов, экстатически звенящих даже тогда, когда поется незначимая ритмическая завитушка.

* * *

Советские песнетворцы, создавшие лениниану и сталиниану, здравицы партии, комсомолу, армии, родине, советскому народу, родному заводу, коммунистической бригаде (и далее везде), до поры казались на мировом фоне упертыми изгоями. Кругом пело и танцевало, эротически провоцировало и сентиментально умилялось, растратно веселилось и изображало экзистенциальную ностальгию сплошное Личное. А тут – монументальная коллективность, да еще в мобилизационных тонах хорового гимнического марша. Между тем экстатическая закваска тогда идейно-подозрительного у нас рок-звучания бродила, бродила и перебродила: суперзвезды рок-сцены в конце 70-х объединялись в ансамбли и хором экстазировали – под социальными девизами «Рок против апартеида», «Рок против загрязнения окружающей среды» и т.п. Заканчивать крупные эстрадные шоу коллективными восторжениями солистов-участников стало традицией.

На стилистику коллективности работал и шоу-балет, значение которого на поп-эстраде на протяжении двух последних десятилетий непрерывно

усиливалось. После брейк-данса шоу-балет стал показом унифицированного атлетизма и обрел неожиданное сходство с физкультурными перестроениями и пирамидами, актуальными в массовых зрелищах и шествиях 1930–1950-х годов. Отличие новейшего извода коллективной игры мускулами состоит в акцентированной сексуальности, которую охлаждающе уравнивает прециозно дробная, высокотехнологичная нарезка жестов и поз. Коллектив точных аутоэротичных тел – это известное по тоталитарным парадам грубое коллективное тело, воскрешенное из идеологического праха эпохой цифровых технологий.

И сама мелодика рок-музыки, после искушения аллилуйей («Иисус Христос – суперзвезда») и прививок концептуального фольклоризма (один из ярких инициаторов – Майк Олдфилд), потянулась к хоровой гимничности. Растворяющий личное в мареве радостной солидарности, гимн стал главной краской сегодняшнего поп-праздника. Обращенные к залам и стадионам ритуальные призывы и восклицания шоу-«звезд»: «а теперь все вместе!» или просто: «мы вместе!» на словах подтверждают коллективистский модус музыки.

Ликование части, экстатически открытой целому, – одна из констант человеческого самочувствия. На время заслоненное в музыкальных увеселениях романтическим психологизмом, счастье быть частью сегодня вновь торжествует. И торжеству этому способствует особая открытость целого. Последовательное люмпенство музыкальных мод проложило дорогу в мир всеохватной лояльности.

* * *

В забавах 1990-х годов противопоставление своего чужому (как, впрочем, и нового старому) лишилось смысла. Теперь чужого (в ксенофобически-оценочной окраске слова) или старого (в смысле презренной немодности) просто нет.

1990-е годы – время ретро. Перезаписываются хиты ансамблей типа «АВВА»; в ходу вечнозеленые шлягеры 50-х и 30-Х; на вновь входящих в моду (квази-)великосветских балах вальсируют; в новогодней телепрограмме рядом с И. Кобзоном – инфантильно-стильный рэппер ... Неаполитанские песни и турецкие шлягеры, латиноамериканская сладкая горячность и ресторанно-российская агрессивная плаксивость, «протестные» рок-баллады и сувенирные фольк-хороводы перемешаны на нынешней эстраде.

Шоу-калейдоскоп с радостным бесстрашием перетряхивает отстоявшиеся разнородные образцы и модели. Новое не предлагается, а если и появится, то, благодаря мощному отряду пародистов и имитаторов, способствующих быстрому растиражированию любой мало-мальски выделившейся манеры, тут же станет старым. Смакуется стабильность при неиерархичной широте выбора. Вместе стабильность и открытость порождают характерное для гимнического переживания воодушевление прочностью и свободой бытия, которое было бы безусловным, если бы не предельно мелкое ритмическое

дробление времени, словно ускользающего из-под ног. На энергично-многоцветной мозаике увеселений лежит едва заметная, но едкая патина эфемерности, нестоящести, ненастоящести.

* * *

Нынешняя «попса» планетарно открыта, но для нее нет космоса. Новые песни о счастье радуются миру, а не мирозданию.

Высокая музыка теперь тоже счастлива. Но она начинается с мироздания. Открытый мир – только его компонент.

Различие между «попсой» и поставангардом задано пониманием счастья. В обоих случаях имеется в виду «быть с частью». Вопрос в том, «с частью» какого целого.

1 . Само собой, танцуются также общественные и государственные установления: в жанре ли «балета короля» в Версале или в виде «шахтерочек» и «солдатских полек» в Кремлевском дворце съездов на концертах в честь 7 ноября.

2 . Бранль (популярный в XV в. бальный танец) – от *branler* (*см.- фр .*) – «пьяный», «возбужденный»; слово «джаз» в Америке последней трети XIX столетия фигурировало в сленге завсегдатаев низкопробных питейных заведений и означало комплексное удовольствие «алкоголь + секс».

3 . Например, в бранле представлены следующие симметричные порядки (Д – дама; К – кавалер):

1 -я позиция: К1 Д2 К3 Д4 К5 Д6 К7 Д8 К9 Д10 2-я позиция: Д2 К1 Д4 К3 Д6 К5 Д8 К7 Д10 К9

3-я позиция: Д2 Д4 К1 Д6 К3 Д8 К5 Д10 К7 К9 4-я позиция: Д4 Д2 Д6 К1 Д8 К3 Д10 К5 К9 К7

4 . Цит. по кн.: *Баранова Т.* О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко // *Традиция в истории музыкальной культуры.* Вып. 3. Л., 1989. С. 74.

5 . Впрочем, в развлечениях смысл постоянно выворачивается в бессмыслицу (как и обратно). Одна из претенциозных героинь упоминавшегося романа Джейн Остин замечает: «Насколько было бы разумнее, если бы во время бала танцы были заменены серьезной беседой». – «Конечно, разумнее, дорогая, – звучит ей в ответ. – Но осмелюсь сказать, это вряд ли было бы похоже на бал». Однозначной «положительности» от увеселений нечего ждать. И космизирующий хоровод тоже способен раскрутиться в хаотический нонсенс. Есть такая русская шуточная плясовая – пародия на идею кругового танца: «В деревне живали, / Метелки вязали, / Метелки вязали, / В Москве продавали. / В Москве продавали, / Деньгу зашибали, / Деньгу зашибали, / В пивной пропивали. / В пивной пропивали, / В деревню въезжали. / В деревню въезжали, / Метелки вязали. / Метелки вязали, / В Москве продавали...» и т.д., по кругу. Если уж сам вечный хоровод способен выворачиваться наизнанку, то что и говорить о позднейших забавах!

6 . В одном английском лексиконе в статье «Венский вальс» содержался такой пассаж: «Немецкое слово waltzen означает закружиться, опрокинуться и одновременно вывалиться в грязь, нечистотах. Пусть останется вопросом: существует или же нет аналогия между значением слова и танцем; но я спрашиваю себя: какие чувства должна испытывать английская мать, видя свою дочь в столь фамильярно-интимной близости с мужчиной?». См.: *Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. Berlin. 1977. S. 10.*

7 . Начиная с рок-н-ролла, танцевальная музыка все активнее минимализует звуковысотную структуру ради обнажения структуры ритмической (и без того всегда более ясной для слуха). Но было бы неверно рассматривать рок-н-ролл как примитивизацию предшествующих танцевальных традиций. Скорее нужно думать о возрождении традиций пред-предшествующих – не об упрощении, а о простоте. Отданные в жертву ритму мелодия и гармония не столько эстетически свернулись, сколько исторически развернулись, повернули от нововременной тональности к древней модальности. Басовые рифы рок-н-ролла, скандируемые в разных голосах ритмические попевки диско – аналоги архаической репетитивной мелодики, которая сопровождает круговые танцы на всем исследованном музыковедами-этнологами пространстве сохранившихся фольклорных культур.

8 . Что бытовые танцы эпохи вальса (как и вся тогдашняя культура музыкальных увеселений) возникли в процессе демократизации аристократических стандартов, хорошо иллюстрируется историей европейской ресторанной индустрии. В конце XVIII века в Париже и Лондоне появились крупные гастрономически-танцевальные предприятия Мюзара и Валентино. В предназначенных для зажиточных буржуа «Элизиумах» (так назывались знаменитые рестораны) имитировался распорядок придворных празднеств (ужин после бала). Параллельно замене родовитости капиталами манеры заменялись шиком. Грандиозность разодетой толпы и шумного оркестра исключали «просматриваемость» (а значит, и необходимость) изысканных манер и «прослушиваемость» тонкой беседы. Бал отслаивался от этикета и прославлялся сырым упоением свободой (в том числе и пластической свободой, т.е. недисциплинированной размашистостью движений).

В 1841 году различия между общедоступными и великосветскими балами были уже очевидны: «В маскарадах Большой оперы <...> женщины в мужских костюмах и мужчины в разных фантастических одеяниях, охватив, сжав друг друга, вихрем несутся вдоль залы, опрокидывая все, что попадет на пути. Вопли и бешеные крики неистового удовольствия возносятся до небес; громовая музыка не в состоянии заглушить адский шум; всякое движение есть обида, с умыслом нанесенная приличию; всякое слово – неблагоразумие или вольность человека, разорвавшего на время все связи с обществом и его условиями. В первый раз, как я увидел эту оргию, эту скачущую толпу, услышал эти визги женщин, меня кинуло в дрожь буквально: мне показалось, будто пушечным выстрелом выкинуло меня

вдруг из настоящей жизни куда-то за две тысячи лет к вакханалиям и луперкалиям; таковы маскарады Парижа в Большой опере! Какая разница с балом, данным в Opera Comique высшим легитимистским обществом в пользу пансионеров Карла XI <...> В 10 часов все ложи наполнились разодетыми дамами <...> В самой зале чинная теснота, толчки утонченной вежливости, молчаливые кадрили...» (см.: *Анненков П.В.* Парижские письма. М, 1983. С. 56).

У распространившихся по Европе больших «Элизиумов» появились меньшие братья. Держатели пивных в бедных кварталах стали давать своим заведениям высокое имя, указующее на престижность. В дешевых «элизиумах» пародировалась структура дорогих: на месте парадной залы для танцев – небольшие уличные площадки рядом с кафе, на месте больших оркестров – единственный тапёр, которого (с трогательной последовательностью наивных подражателей) называли «капелла» (т.е. оркестр). Этот «капелла» наигрывал мелодии, звучавшие в роскошных ресторанах, возмещая утраченное богатство фактуры азартным нажимом на все самое заводное. А посетители – сутулые пролетарии и бесцеремонные студенты, уже не отделявшие «бала» от ужина (выпивки), истово огрубляли па модных танцев. Церемонная культивированная моторика вырождалась в простой энергетический выброс или же в более или менее откровенную эротическую провокацию.

9 . Уже танцевальность (без специальной помощи поэтического слова) задает музыкальным развлечениям эротический смысл. Ведь танец всегда – хотя бы отчасти – демонстрация сексуальной привлекательности и имитация телесного порыва. А парные танцы так или иначе стилизуют ухаживания. Именно поэтому на дворянских балах считалось недопустимым, когда брат танцует с сестрой, хотя, разумеется, о такой жуткой вещи, как инцест, в мотивировке запрещения не упоминали (мотивировки, собственно, не было: не принято, и все), тем более что в старых контрдансах чувственный подтекст танцевальных движений целомудренно зашифровывался. Хотя от их музыкальной расшифровки все равно нельзя было спрятаться. Озвучивание захватывающих действий, неудобных к называнию, объясняет обычный динамический профиль танцевальной музыки: нарастание инерции повторов, ведущее к экстатической кульминации. В архаических танцевальных традициях эффект достигается просто и прямо – ускорением темпа и усилением громкости. В эпоху вальса физиологические ассоциации цивилизованно смягчались: композитор сгущал к концу виртуозность и включал все оркестровые ресурсы, переходя от лирической неискренности робкого мелодиста к головокружительному профессиональному куражу аранжировщика. После рок-н-ролла, хотя виртуозные финальные каденции, нагнетания звуковой мощности или провалы в самозабвенную импровизацию все еще в ходу, развлекательная музыка может ограничиться главным: артикулированием инерционно одинаковых напряженных движений. Все остальное конкретизируется пластикой, которая купила

право эротического вызова на валюту физкультурной невозмутимости.

10. Жестокий романс, как и джаз, сложился на пересечении «цветного» фольклора (в России и Европе его носителями были цыгане, в Америке – негры) и «белой» цивилизованности. Оба стиля стали знаком социального низа, как бы равнозначного свободе того типа, когда нечего терять и неоткуда падать. Войти в безоглядность цыганского наяривания или в «бесстыдно» непосредственную джазовую чувственность значило оказаться на дне, ничуть не пожертвовав удобствами и статусом. Статус сохранялся в тональных формах – европейском стволе для «Кленового листа» (знаменитый регтайм) или «Шелкового шнура» (на котором повесился ревнивый герой популярного жестокого романса). А дно воплощалось в экстатической нетемперированности интонации, в нарочито развинченной ритмической жестикуляции, одинаково свойственных стержневым развлекательным стилям Старого и Нового света. Слушатель джаза или жестокого романса раздвоен: он и в плену цивилизованности (с ее строгими постулатами вроде «время – деньги»), и на просторах архаики. При неразрешимости этого противоречия остается лишь сосредоточиться на нем самом как на знаке внутренней сложности «я». И джаз, и жестокий романс аутоэротичны. Проекция аутоэротизма – тема невзаимной роковой любви, которая безраздельно доминирует в европейской и заокеанской версиях «попсы» первой половины XX века. Но то, что фатальная страсть к «ты» означает всего лишь самолюбование, пропитало джазовое и жестокоромансовое звучание специфической искренней ложью – щемящей фальшью блюзовых тонов, неотразимо безвкусными сбоями куплетной метрики. Развлечения обрели сознание собственной иллюзорности. И долго оставались при нем, пока в выросшем из джаза рок-н-ролле эротика не получила спортивного качества и не избавилась тем самым от «постыдного» несоответствия энергичным императивам цивилизации времени – денег. Рок, хотя в свои героические времена он тоже манипулировал кайфом недостижимого идеала и обломом в отвергаемую реальность, в конце концов вернул музыкальным увеселениям веру в самих себя.

11 . См.: *Wolf E., Petersen C.* Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. Breslau. 1923. S. 204.

12 . Поп-звезды – культурные герои нынешней мифологии. Они вечно юны, поскольку принадлежат, как и древние мифологические персонажи, к правремени, времени образцов. А главным образцом, который они воплощают, является эклектика: смешение всего со всем. Например, Майкл Джексон – и черный, и белый, и подросток, и взрослый, он и мужчина (правда, до своей поздней и быстротечной женитьбы считался девственником), и воплощение нимфеточного соблазна.

13 . Имидж родствен клоунской маске. Как коверный наращивает нос и румянит щеки, так Мадонна гиперболически подает свою сексапильность, а Валентина Толкунова – женскую традиционность, подпорченную исходом крестьянства в городскую «лимиту». Различие между цирковыми и эстрадными имиджами в том, что первые, в соответствии с традициями

средневекового карнавала, гипертрофируют телесность, снизу вводя в бессмертие (клоунский румянец наносит на щеку идею щеки; накладной нос – икона носа). Вторые же преобразуют натуральную фактуру «звезды» в культурный шифр. Началось это даже не на эстраде, а в политике. Вспомним: «Это что за большевик? / Он залез на броневик, / Он большую кепку носит, / Букву "р" не произносит» – лаконичное описание имиджа, который символизирует репрессивную проповедь счастья (с броневика) травестировавшими свою культурность (сменившими шляпу на кепку) интеллигентами (ср. «аристократическое» грассирование).

На эстраде в последнее время особо актуальны имиджевые аббревиатуры культурной (а также социальной, возрастной, гендерной и расовой) протеистичности. Тина Тернер на протяжении четырехминутного клипа предстает в обликах старой леди, юной секс-бомбы, байкерши, затянутой в кожу, индианки (каковой является по рождению) в традиционной ритуальной раскраске, страдающей героини женского романа, «испорченного мальчишки» и т.д. Перевоплощения органичны: вырастают из темперамента, не обремененного комплексами, и из не утраченной с годами сценической пластичности певицы. Тина Тернер остается собой – бабушкой рок-н-ролла в ореоле легенды о пластических операциях, преодоленном алкоголизме и двадцатилетнем любовнике. Собственно, почти таков же причастный к эстраде благодаря дружбе с Майклом Джексонем имидж Элизабет Тейлор (хотя к 2000-м годам «бабушка» в ней все же вышла на первый план). Личная фактура эстрадных «звезд» превращается в культурный знак незакрепленности человека за собственной природой, за натуральными параметрами жизни. «Звезда» означает могущество цивилизации, овеществляющей свободу от природы.

14 . К «сатанизму» музыкальных развлечений приходится относиться так же, как к их «порнографической разнузданности». Речь идет о праздничной игровой провокации, такой же, как ритуальное глумление в игрищах русских скоморохов. На эстраде вновь актуализирован культурный антимир ряженых. Не важно в кого рядятся – вампира, садиста или бесплотный дух, важно, что ситуация игры маркирована танцем. Изображая шабаш пи ведьм или извращения либертианцев, танец прежде всего энергично-легок, виртуозно-четок, азартно-спортивен и потому чист – душевно и телесно.

15 . Этот имиджевый оттенок использовался в палитре развлечений еще в 60-е. Например, в имидже Бой Джорджа тщательно стилизовалось совмещение черт певицы и певца – он даже места в хит-парадах занимал сразу в двух ипостасях (в качестве женщины – более высокие).

Контекст (конспективно).

Этимология **счастья**: «быть с частью» (общего достояния). Достояние рода в мировых религиях трансцендируется, и возникают модели счастья, уводящие в идеал и подвиг. Культура же комфортного потребительства

раздвоилась: на «обыкновенное счастье» достатка и нескучное «счастье в борьбе». Факторы девальвации и реструктуризации счастья дополняют друг друга. Апология сладостей («Добро пожаловать в мир счастья и гармонии: шоколад «Виспа») перетекает в анафему тортокидания. К концу XX века, однако, небезобидный эстетский эпатаж и инфантильное интеллектуальное подполье, а разрушительные политические конфликты и социально дорогостоящие реформы преимущественно симулируют у исторических активистов трансцендентное «счастье борьбы» (а заодно стимулируют пределы собственности). У локальных конфликтов и радикальных реформ имеется героически-«счастливое» продолжение: консолидирующая общество чрезвычайная деятельность по налаживанию жизни. Счастьем становится и подтягивание поясов на пути к потребительскому благополучию, и само потребительское благополучие, и его разрушение – круговорот счастья в обществе.

СЛУЧАИ с ритуалами

Маститый профессор дирижирования Л.М. Гинзбург работал медленно, иногда не продвигаясь за урок дальше двух первых тактов. Уроки длились до глубокого вечера. Симфонии переключаются для двух роялей. И вот, когда один из пианистов-концертмейстеров (более способный за себя постоять) уходил по окончании официального рабочего времени, другого, безответного, Лео Морицевич удерживал в классе: «Вы работаете ради искусства, а не за деньги!». Какое уж там искусство – половина партитурной вертикали, бессмысленный огрызок оркестра! Тем не менее священнодействие в классе продолжалось.

* * *

Композитор Людмила Лядова была неременной участницей «дней советской музыки» в различных городах и республиках СССР и странах народной демократии – одной из регулярных церемоний в жизни советского композиторского сообщества. На концерте в Якутске она задыхающимся от волнения голосом призналась слушателям (согнанным в зал по партийной разнарядке), что вот только что ночью сочинила посвященную их прекрасному городу пьесу «Якутский ветерок» и что сейчас ее сыграет скрипачка, учившая пьесу всю ночь по не просохшим от чернил нотным листам (скрипачку между тем везли из Москвы только для этого номера). Выходила невнятная брюнетка и наяривала что-то мажорно-энергичное под ляп-ляп автора на рояле. В кулисах между тем постоянные «дневальные советской музыки» рассказывали, что в прошлом году «Якутский ветерок» был «Хабаровским ветерком», в позапрошлом – «Болгарским», а еще раньше «Ташкентским». Широта и климат не имели значения для лядовского «ветерка». Он одинаково дул всюду, где имел место советский музыкальный ритуал.

АРВО ПЯРТ

Арво Пярт (род. в 1935 г.) – один из немногих устойчиво известных композиторов, категорически отвергших авангардистский мейнстрим. Гарантированностью гонораров и доступом в общую прессу он обязан не только своим сочинениям. В 1980 году Пярт покинул Таллин (где преподавал в консерватории) и выехал на Запад (живет в Западном Берлине). За рубежом особый интерес вызывал его исходный статус: «эстонского советского композитора» (читается так: «носитель стандартов западной цивилизации на территории империи зла»)1 . Однако с годами в западном восприятии из эстонца он во все большей мере превращался в «русского», и разъяснения самого Арво Аугустовича, что русскость его весьма относительна, как-то не доходили даже и до квалифицированной аудитории. Голос автора заглушали громкие суждения критиков, без конца поминавших в связи с его сочинениями традиции восточного правоверия2

Упоминания неправомерны, но симптоматичны. Неправомерны постольку, что из литургических композиций Пярта большинство имеют латинские названия, латинские тексты и/ или принадлежат к каноническим католическим жанрам (например, «*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*», 1982; *Te Deum*, 1985; *Beatus Petronius*, 1990). Из 65 произведений Пярта, числящихся в каталоге «*Universal Edition*» 1995 г., половина – духовные сочинения. Из них только восемь опираются на православные канонические книги или на русские тексты.

Симптоматичны же отсылки к православию (и даже к таким крайним проявлениям восточно-христианского послушничества, как исихазм) потому, что связанные с каноническими текстами духовные сочинения составляют не менее половины написанного композитором. По нынешним меркам многовато: как-то слишком уж ортодоксально.

Правда, в указании исполнительского состава нередко встречаем «или» (после церковного состава в качестве варианта фигурирует концертный), а некоторые сугубо литургические опусы, помеченные в списке сочинений другим годом, выглядят вполне концертной музыкой (так, *Miserere* 1989 г. предназначено для аскетичного хора без сопровождения, а *Miserere* 1990 г. – для коллектива, не подчиненного строгой дисциплине нищеты: солистов, хора, инструментального ансамбля и органа; впрочем, такой состав не выходит за баховские пределы).

Тем не менее тексты, сюжеты и мотивы Ветхого Завета и Нового Завета необычайно (для нынешних дней) сгущены в творчестве Пярта. Список сочинений выглядит как выборка из библейской энциклопедии: «Когда Сарре было 90 лет» для трех певцов, ударных и органа, 1977; «На реках Вавилонских» (псалом 137) для голосов и инструментов, 1984; то же – для голосов и органа, 1991; «Песнь паломничества» (псалом 121) для мужского голоса и струнного квартета, 1984; «Блаженства» для вокалистов и органа, 1990; «И один из фарисеев» по Луке, 7:36-50, для трех певцов-солистов,

1992...

Мало того, множество литургических или паралитургических опусов Пярта написаны в самых традиционных (т.е. средневековых) духовных жанрах. Помимо уже упомянутых, это Credo для фортепиано, хора и оркестра, 1968; мотет для трех солистов на текст Клеменса фон Брентано, 1984; семь псалмов для различных исполнительских составов; две мессы: De profundis для хора, органа и ударных, 1980; «Ныне к вам прибегаю» для хора без сопровождения, 1989; предначинательные молитвы для струнного оркестра, 1992; литания, 1994.

В религиозность «цивилизованного» покроя столь упертая статистика в самом деле не укладывается. Тем более что и светская часть наследия Пярта наводит на ортодоксальные ассоциации.

* * *

В ситуации бездействия общезначимых жанровых норм (а именно такова нынешняя композиторская ситуация) на содержательный род сочинения указывают авторские программные названия. Концертные произведения Пярта «родом» из Средних веков. Пярт создал новый жанр (если даже не целую жанровую систему): *«новая (истинно современная) музыка Средних веков»*.

Не случайно в авторском списке светских сочинений так много латыни – и не в классическом смысле Овидия, Горация и т.п., а в смысле готической книжности. Некоторые латинские имена присвоены сочинениям разных лет, словно простые обозначения жанра, подобные привычным «соната №...», «квартет №...».

« fratres »

На первом среди таких неородовых определений месте стоят **«братства»**: **«Fratres»** для камерного ансамбля, 1977; «fratres» для струнного оркестра и ударных, 1977; «Fratres» для четырех, восьми и двенадцати виолончелей, 1983; «Fratres» для струнного квартета, 1985; «Fratres» для виолончели и фортепиано; «Fratres» для октета духовых и ударных, 1990; «Fratres» для скрипки, виолончели и фортепиано, 1992... Подразумевается, что все «Fratres» – варианты единственного сочинения, но они столь различны (не только по исполнительскому составу), что очевидно: за ними стоит общий инвариант. А ведь именно инвариантную роль играл, например, жанр мессы для месс Дюфай, Жоскена или Палестрины.

«Summa»

Второе среди нежанров место занимает «итоговое знание о высших сущностях» (таково более или менее точное истолкование средневекового термина): «Summa» для хора и солистов, 1977; «Summa» для скрипки, двух альтов и виолончели, 1990; «Summa» для струнного оркестра, 1991;

«Summa» для струнного квартета, 1991... И снова: все сочинения, поименованные заглавным понятием средневековых трактатов, рассматриваются автором как варианты друг друга. Но именно так и соотносятся между собой не испытывавшие искуса оригинальности композиторские работы эпохи жанровых канонов. Где создавались «суммы»? В монастырях, в университетах, т.е. в любом случае в «братствах». А чему служили эти самые «суммы», чем они функционально являлись? Они были воплощенной иерархией познания. Для таковой имеется канонический символ: дерево (познания; оно же – мировое дерево). Третье из повторяемых у Пярта латинских музыкально-родовых имен – как раз «дерево»: «Arbos» для блокфлейт и треугольников, 1977; «Arbos» для восьми медных духовых и ударных, 1986... Изобретенные Пяртом жанры «Средневековья» символически взаимосвязаны.

Однократные (воспринимаемые не в качестве жанровых) латинские названия консонируют перечисленным: «Trivium» для органа, 1976; «Tabula gasa», двойной концерт для двух скрипок, струнного оркестра и препарированного фортепиано, 1977...

К жанрам «Средневековья» примыкает жанр «Баха». Надо помнить, что И.С. Бах, несмотря на даты рождения и смерти, выпавшие на Новое время, был убежденным последователем канона, то есть, в типологическом аспекте, средневековым мастером (см. об этом выше в неподстрочном примечании «Бах»). Пярт по отношению к Баху поступает столь же пиетистски, как Бах – в отношении своих первоисточников. Даже в раннем «Коллаже на тему ВАСН» для струнных, гобоя, клавесина и фортепиано (1964) сквозь резчайшую, скрежещущую, кожесдирающую полистилистику прорывается спокойное благоговение. Звуковая монограмма Баха (си-бемоль=В, ля=А, до=С, си=Н) служит интонационным стержнем разнородных стилевых гипербол, зоной неизменного в флуктуациях культурно-исторического хаоса. В «Если бы Бах разводил пчел» для фортепиано, духовного квинтета и струнного оркестра (1976) подчеркнутое благозвучие фактуры добавляет к догматическому спокойствию еще и идиллическое умиление. В «Concerto piccolo на тему ВАСН» (1994) монограмма лейпцигского кантора парит в прозрачном небосводе разреженного многоголосия... Вообще же символ ВАСН, даже не выведенный в программные заголовки, пронизывает многие опусы Пярта. Во Второй симфонии (1966) его звуки образуют отчетливо выделенный сектор двенадцатитоновой серии. В концерте для виолончели с оркестром «Pro et contra» (1966), премьерой которого для композитора началась международная известность; в Credo (1968), вызвавшем громкий (особенно по эстонским меркам) скандал, мотив В-А-С-Н и цитаты из музыки Баха вплетены в апокалиптически диссонантную фактуру. Путеводная звезда: в слепоте отчаяния ее не видно, но свет ее неугасим.

* * *

Пярт начинал как боец переднего края. Собственно, так же он продолжал

и продолжает. Только вот представления о переднем крае отстали от композитора. Да и социальная роль под названием «боец» утратила ореол безусловного почтения.

После кризиса, пережитого в начале 70-х годов, композитор говорил: «Модерн – это такая война. Постмодерн соответственно – руины послевоенного времени».

Но в период «оттепели» Пярт первым в Эстонии (и притом в одиночку) бросился в модернистскую атаку. Появившийся в 1960 году «Некролог» для большого оркестра был встречен как ужасное, неслыханное дело. И действительно, ни на что подобное эстонские композиторы до тех пор не решались. Как и в других «национальных республиках» СССР, в Эстонии процветал фольклоризм. К нему добавлялся еще и неоклассицизм – память об общеевропейской интегрированности Эстонии в досоветский период. Как раз неоклассицистские произведения конца 1950-х годов принесли Пярту первую республиканскую известность. Памятуя о недавнем благонамеренном поведении, композитора на первый раз простили.

Но не успели смолкнуть толки вокруг «Некролога», как прозвучали жестко сериальные, да притом еще кричаще полистилистические «Pro et contra» и Credo. У себя дома Пярт стал героем-изгоем. Зато общесоветское авангардистское сообщество с почестями приняло его в свой разомкнутый на Запад круг. Выдвигая в конце 60-х теорию полистилистики, А.Г. Шнитке ссылался на «Pro et contra» как на основной (наряду с Симфонией Лучано Беріо) образец. Что же касается Credo, то к нему могли бы апеллировать неолитургисты-неотрадиционалисты (например, Алемдар Караманов), если бы формулировали свою теорию. Ведь сочинение запретили не столько из-за бескомпромиссной (предельно жестко рассчитанной) хаотичности звучания, сколько из-за текста – латинского, но тем не менее... Текст из Нагорной проповеди пронизывался настойчивым рефреном: «Верую во Иисуса Христа, верую».

В «Pro et contra» и Credo слушателя увлекает рационально-точная, выпуклая и действенная монтажная драматургия -прямо-таки музыкальный «Броненосец "Потемкин"». Не сразу заметна беззащитная искренность. В «Pro et contra» над ней впору посмеяться: пьеса завершается благостным звучанием, которое, однако, сигнализирует о своей неуместности, – появляется на полтона выше, чем ожидается. Во Второй симфонии (1966) концовку уже не спишешь на остроумие автора. Цитируется наивно-идиллическая «Сладкая греза» из «Детского альбома» Чайковского. На фоне хаотической сонорной массы, конвульсивно-истеричной и маниакально-упорной, подтаявший русский леденец детской мелодии Чайковского загорается, как тихое, ранимое солнце, судьба которого – незаметно и покорно угаснуть. В Credo роль «сладкой грезы» (уже, впрочем, не сладкой и не грезы) берет на себя известнейшая до-мажорная прелюдия Баха. Пярт не препарировывает просто и филигранно фигурированные Бахом хоральные аккорды (церковный хоровой монолит в клавирном шедевре Баха преобразуется в невесомое сияние, в чистую имматериальную

субстанцию света) и не сводит цитату из баховской прелюдии к беспроектно-финальной функции «перемены в последний раз». Прелюдия звучит в начале, разрабатывается в зоне центра (там пение вытесняется угрожающим шипящим шепотом, который вплетается в хаотические сонорные плотности) и возвращается в первоначальном виде в конце. На баховскую цитату приходится провозглашаемое «Верую». О наивности, ранимости, незащищенности благозвучия речи уже не идет. Едва ли есть что выносливей, чем баховские невесомо-сияющие аккорды!

* * *

Бегло коснусь изумительно тонкой простоты баховской прелюдии, тем более что она имеет самое непосредственное отношение к зрелому языку Арво Пярта. Что – в случае Прелюдии до-мажор из Первого тома «Хорошо темперированного клавира» – можно заметить в технике, скромно утаенной, но превосходящей человеческое разумение, воистину расположенной в «четвертом измерении» (а именно такова техника И.С. Баха)? Грубо говоря (но в данном случае по любому говорить, значит «говорить грубо»), внимание привлекают две особенности. Первое: обыкновенные при общем пении в протестантском храме четырехголосные аккордовые столбы (то, что в учебниках баховского времени называлось *schlichter Chorsatz*, – простое хоровое изложение) обыкновеннейшим же образом фигурированы: звуки аккордов набираются друг за другом снизу вверх (как в гитарном переборе); называется это аккордовой фигурацией. (Фигурация почему нужна? Чтобы время текло более плавно. Между застывшими четвертями хор может усилить или ослабить звук – все же какая-никакая континуальность; на клавиатуре же сухие аккорды длительностью в четверть – все равно что порционные удары метронома.) Далее. Такт четырехдольный, и естественно было для фигурации равняться по долям такта: четыре шестнадцатых + четыре шестнадцатых. Но ничего подобного. Четные тактовые доли баховская фигурация минует – укутывает, скрывает, обессиливает: за аккордом, разложенным шестнадцатыми на пять тонов-позиций (и за счет этого получившим более широкое расположение, чем в церковном четырехголосном хоре), следует асимметричный довесок-повтор из трех последних шестнадцатых. Прототипическое аккордовое пение перемещается в ирреальный регистр, его симметрично-тактовый шаг растворяется в неравновесном переливе-колебании мягко-звонких отзвуков основного аккордового тона. Если это хор, то ангельский, если так поют, то души. Второе: два нижних (значит, в том числе аккордово-корневой) тона фигурации задерживаются, как звук ножной педали на органе. Из-за этого верхние три тона (те самые, что обволакивают, скрывая их, четные акценты тактовой доли) делаются подчеркнуто невесомыми, воздушными, высокими. Они и примыкают – через самый что ни на есть нормальный аккордовый интервал – к двум удерживаемым, и отрываются, отлегают от них. Каждый такт, как свободный дух, без усилий воспаряет вверх, но вместе с тем непоколебимо установлен на своем тональном месте,

прикреплен к своему аккордовому корню. Важен еще и такой аспект слышания баховской прелюдии: корневой тон аккорда, долгий, непрерывный, прочный – поистине основа, поистине фундамент – отзвучивает, отзывается, звенит фигурацией: так удар колокола расходится в широту пространства обертонами кругами, пока не превратит в благостно-невесомый акустический монолит весь простор, до самого далекого горизонта...

То, что выделено в прелюдии Баха (а этого, безусловно, далеко не достаточно для ухватывания ее сокровенного богатства), описывает зрелый стиль Пярта. Стиль получил название *tintinnabuli* – колокольчики. Главное в нем – фигурированное трезвучие, звончато переливающееся неисчерпаемой простотой.

* * *

В *Credo*, где цитировалась знаменитая до-мажорная прелюдия Баха, решимости и определенности отрицания соравны решимость и определенность утверждения. Слова композитора – «Идеальным было бы, если бы люди говорили просто "да" или "нет", как в "Нагорной проповеди"» – отзываются на обретенный в *Credo* баланс. Но до простоты, неотъемлемой от лаконично-весомых «да» и «нет», ключевому опусу раннего Пярта все-таки далеко.

После *Credo* последовал длительный перерыв (1968–1976). В списке сочинений от этих лет уцелела только Третья (и на сегодня последняя) симфония (1971): еще кинематографически-монтажный «Броненосец "Потемкин"», но уже больше благозвучное «да», чем диссонантное «нет».

Когда с большим художником случаются долгие паузы, это должно быть замечено и понято. Тем более что не один Пярт молчал. Владимир Мартынов (см. ниже) точно так же остановился, и примерно в то же самое время³.

Надо полагать, эстонский мастер ощутил на себе (на блистательном, но, может быть, слишком разящем *Credo*) тупиковость диссонантности, хаотичности, катастрофичности – всего, что носит имя «нет». Дежурство на баррикадах и непримиримая борьба не могут продолжаться вечно. Как-то не рассчитана вечность на такие виды активности. Уж слишком легко они извращаются в своекорыстно-конъюнктурный пафос. Пярт не захотел нарциссически-протестного героизма.

Что происходило с замолчавшим композитором? Пярт изучал старинную музыку (опять: так же как Вл. Мартынов).

В те годы делал первые шаги ансамбль аутентичного исполнительства «*Hortus musicus*». Его образовали студенты и выпускники Таллинской консерватории, где преподавал Пярт. Об этом времени композитор писал: «Мир старинной музыки открылся перед нами, и мы все были полны энтузиазма. Эта атмосфера сыграла роль повивальной бабки для моей новой музыки». Конкретней: «Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в искусстве комбинирования двух, трех нот».

«Простые» две-три ноты поначалу в профессиональной среде вызывали подозрения и протесты гораздо большие, чем эскапады инструментального театра или композиций для радиоприемников⁴. И не только потому, что мало звуков (и, значит, композитору делать нечего)⁵. Неприятие скорее коренилось в идеологическом недоверии к простоте, стилистически граничащей с согласием и утверждением. Сложность всегда кажется неким «нет!», хотя бы из-за того, что она не дает легко в себя погрузиться. А когда просто, значит, «да». А «да» в широких кругах советской интеллигенции казалось самым постыдным, что только можно вообразить. Музыка Пярта предстояло реабилитировать позицию «да».

Вокруг Пярта возник узкий круг горячих сторонников. Первыми в него вошли «старинные музыканты» из «Hortus musicus». И до сих пор вокалисты и инструменталисты, бессменно руководимые Андреасом Мустоненом, являются ближайшими и постоянными исполнителями сочинений Пярта как на территории бывшего СССР, так и в дальнем зарубежье. Позже к ним присоединился авторитетный коллектив аутентистов из Великобритании: «Hilliard-Ensemble». «Хиллиарды» прославились исполнением самых первых образцов европейской композиции (церковной, разумеется): прежде всего Перотина Великого, а также и позднейших старых мастеров. Тот же репертуарный путь с самого начала был выбран и «Хортусами», которые, правда, много записывали также менестрельно-танцевальной музыки Средних веков. Вот в этот-то репертуарный круг, в ряд с Перотином Великим, Гильомом де Машо, Жоскеном Дебре, органично вошел Пярт.

* * *

До сих пор еще непростительной ересью считается идти мимо идеологии. И тем, которые «за», и тем, которые «против» (не важно, «за» и «против» чего), кажется вражеским действием отказ от предъявления «нет!» на те или иные идеологические «да!». Непозволительно игнорировать судьбоносные распри. «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»: все служит и служит знаменем этот (а известно ведь – чей) афоризм!

Урбанистический герой юмориста чахнул от кислорода, и его пришлось подтащить к выхлопной трубе автомобиля. Пярт определился на стороне людей, склонных к немудреному и негромогласному (шоумены – защитники китов не в счет) выбору: дышать чистым воздухом.

Натуральный чистый воздух (не тот, который технически кондиционирован) – это, между прочим, аскеза. Стиль *tintinnabuli* композитор определил как «бегство в добровольную бедность». Добровольная бедность представлена простым трезвучием. И она безусловно блаженна, как безусловно благозвучно трезвучие. Мелодия, перебирающая звуки трезвучия (*tintinnabuli*-голос), с 1976 года присутствует во всех сочинениях Пярта. Благое трезвучие встало в его опусах, как плотина, преграждающая течение «сточных вод творчества», в которых «можно утонуть». Не «свободное творчество», а послушническое

служение: к этому пришел выдающийся талант.

Однако не так уж просты «маленькие простые правила» (слова композитора о стиле, найденном в 1976 г.) и совсем не бедна «добровольная бедность». Сложность и богатство измеряются в величинах, незаметных сознанию, привычному к всевозможным допингам. «Швейцарский художник Мартин Руф как-то рассказал мне, что в ясную погоду он различал в горах более 20 оттенков голубого цвета: «Эти "голубые" горы я тогда же начал сразу "слышать"». И еще: «Чего стоит один звук, одно слово? Этот бесчисленный поток, текущий мимо наших ушей, притупил наш воспринимающий аппарат».

* * *

Углубленность Пярта в «один звук, одно слово» служит поводом для козыряния широтой эрудиции. Критики, с одной стороны, рассуждают о восточно-христианском мистицизме, а с другой стороны, вписывают композитора в минимализм, который стал последним открытием (и вместе с тем окончательным, как кажется, «закрытием») авангарда.

Но так же как некорректны отсылки в истолковании преимущественно католических сочинений к православию, не слишком правомерны и ссылки на минимализм. Хотя совпадения есть.

В самом деле: минималисты бродят вокруг и около двух моделей: гаммы и трезвучия. И у Пярта трезвучие на первом плане (к нему целиком сводится *tintinnabuli*-голос); что же касается гаммы, то гаммообразными ходами заштриховывается территория второго основного голоса. Высотная площадь в нем обычно не шире квинты, ограничивающей трезвучие; таким образом, первый, *tintinnabuli*-голос и второй голос, модально-мелодический, звучат в общем интервальном объеме и словно резонируют друг на друга. В таком полифоническом режиме поют, например, два исполнителя, которым поручена партия Евангелиста в «Страстях по Иоанну».

Далее: минималисты делят музыкальное время за счет многократных повторений микропаттернов. Пярт тоже оперирует повторениями. Но у «настоящих» минималистов – Райли, Гласса или недавно выдвинувшегося отечественного П. Карманова – повторяемый паттерн (будь то аккорд или попевка) представляет собой далее неделимый атом музыки. Его внутренняя измеренность непринципиальна. Минималисты повторяют созвучия или мелодические ходы так же, как художник, который наносит на полотно слой за слоем мазки одного и того же локального цвета. В какой-то момент подмешивается новый оттенок, потом еще и еще, но важна все же не колористическая дифференцировка, а монохромная толща времени. Она может казаться более плотной или прозрачной (это зависит от количества слоев с «подмешанным» цветом), но она прежде всего должна казаться гомогенной, сплошной. О чем и говорят сами минималисты: «Лучшая музыка существует целостно и интегрально»; «Восприятие музыки должно уподобляться наблюдению за часовой стрелкой»^б.

Пярт работает не с «мазками» времени, а с точками и линиями. Слова

композитора: «Мне не годится быть художником, который берет лопатой краску из какой-то бочки». Его «бедные» структуры тщательно выстроены. В упоминавшейся двухголосной партии Евангелиста из «Страстей по Иоанну» tintinnabuli-голос не «вообще звенит» по тонам, составляющим трезвучие, но выстраивается в серию прямых и обращенных ходов, зеркальных и концентрических симметрии, вычленений и суммирований. Выделяются микроходы – самостоятельные структурные единицы. Каждая такая единица созвучна слову текста: одно-, двух-, трех-, четырехсложному. Трезвучие состоит не из трех звуков, а из множества пересекающихся и разновекторных семантических микрочастиц. То же самое – с гаммообразными опеваниями устойчивого тона в контрапунктирующем голосе (тут микроходов не меньше пяти). Наконец, то же самое – с микросочетаниями обоих голосов (если считать по интервалам – получается 20 разных вариантов на 20 слогов текста: то есть никакого повторения!)....

«Простая», «бедная» и вроде как монотонная музыка Пярта прециозно сложна, роскошно изобильна и насквозь трансформативна.

Есть еще одно, и очень важное, отличие от минималистов: символическое число. С циферблатом часов, за движением самой медленной стрелки по которому предлагает наблюдать слушателям своих сочинений Стив Райх, такое число не имеет ничего общего.

* * *

Арво Пярт неоднократно высказывал убежденность, что не только музыкой, а и космосом руководит число, «и это число, мне кажется, – единица. Но оно скрыто, к нему нужно идти, угадывать, иначе мы потеряемся в хаосе». В своих опусах композитор «идет к единице», и этим определяется структура его композиций.

В «Когда Сарре было 90 лет» для трех певцов, ударных и органа композиция опирается на четверицу. Рефрен ударных состоит из четырех ударов. Четвертый удар дробится на четыре единицы. Повторы ритмических формул вначале четырехкратны, а затем убывают до одного. В звуковысотную основу сочинения положены четыре модальных гаммы. В центральном разделе произведения гаммы-модусы состоят из четырех звуков. В ритмических рисунках этим четырем тонам соответствуют четыре одинаковые длительности. Одна из традиций символического истолкования четверки требует ее деления на три и один. Из этого деления извлекаются «перемены в последний раз» (без них музыкальные инерции раскисают во времени и утрачивают смысл): в рефренах ударных первые три акцента даются в низком регистре, а последний – в высоком; четырехступенные гаммы центральной зоны сочинения интервально строятся так тон+тон+тон+2 тона... Удивительна, собственно, даже не эта последовательная каббалистика (в сочинении на ветхозаветные сюжет и текст она вполне ожидаема), а то, что руководящие числа у Пярта на диво красочны, чувственны, динамичны, даже в самых литургически-аскетических фактурах.

* * *

Одно из самых ярких произведений Пярта – двойной концерт «Tabula gasa». В нем участвуют две скрипки (или скрипка и альт), струнный оркестр и препарированное фортепиано. Рояль настроен так, что при нажатии клавиш раздаётся нечто похожее то на рояль, то на игру щипком на струнных, то на звучание металлических ударных. Tintinnabuli-голос и его гаммообразный близнец-антагонист бесконечно умножены. Они – и у рояля, и у солирующих струнных, и у оркестра. Звучат эти контрапунктические пары в разных кратных темпах (от единицы измерения – четверти до единицы измерения одной шестьдесят четвертой) и в разных (используем средневековый термин) проляциях, то есть с делением исходной единицы измерения как на два, так и на три. В итоге создается равномерно пульсирующая и при этом трепетно-вибрирующая масса, сразу и хаотически-плотная, и прозрачно просвеченная трезвучием. В двух частях концерта чередуются эпизоды «движения» и «застывания». В первой части (она названа «Ludus») они пропорционально увеличиваются. «Чистая доска» заполняется письменами. Во второй части, названной «Silentium», пропорционально увеличиваются временные интервалы между тембровыми «вспыхиваниями» препарированного фортепиано. Тембровый поток подчинен числам: он наплывает неудержимо, как лава, и застывает, как огромный кристалл.

Важный момент: и трезвучия, которые фигурируются tintinnabuli-голосами, и гаммы, по звукам которых движутся модально-мелодические голоса, минорны. «Tabula gasa» завораживает строгой, мощной – онтологической – меланхолией. Психологизмом, душевностью, сентиментальностью музыка не отзывается. Она в той же мере бесконечно печальна, в какой неохватно грандиозна.

Добавим к этому тончайшую, предельно сосредоточенную выслушанность каждого момента. Так выслушивал микромгновения музыки А. Веберн. В благоговейно лелеемых созвучиях и паузах Веберна уловлена и превращена в песнь сама грань тишины и звучания. Как в стихотворении Стефана Георге, которого Веберн так любил (дословный подстрочник): «Легкой зыбью песнь эта звучит сквозь утро, препоясанное рассветом». У Веберна трепет узкой полоски зари передается щемяще странными, сразу смиренными и дерзкими созвучиями. Пярт застал зарю в закатном состоянии, занимающую полнеба и меркнувшую. Прошло время – то время, в переломный момент которого Штокхаузен сказал: «Если вы обнаруживаете на Луне яблоко, это делает Луну даже еще таинственней»⁷. И Пярт вслушивается в простое трезвучие.

* * *

Первым произведением в стиле tintinnabuli стала миниатюра «К Алине» для фортепиано (1976); ср. с популярной в домашнем репертуаре пьесой Бетховена «К Элизе». Для Пярта новое творчество началось с дружеской

близости, с частного общения.

В бетховенском послании «К Элизе» фигурировано минорное трезвучие (минор, т.е. moll, – «мягкий», согласно буквальному переводу латинского корня) – дань ранимо-искренней нежности, интимности обращения. Мажорная большая терция – это парад, сияние начищенной меди, фанфары, большое стечение народа. Минорная малая терция – признание, сочувствие, ласка, укрытые в рассеянном свете свечей, в домашней жизни. Пярт предпочитает минор. Во всем его послеавангардистском творчестве струится и вслушивается в себя лишенный аффектации (т.е. натуральный, без хроматических интервалов) минор, мягкий и миролюбивый.

Ненастоятельность минорного перезвона колокольчиков сочетается в зрелых опусах Пярта с концептуальной решимостью, которой были отмечены и первые его сочинения. Внося лепту в солидарное герменевтическое дело усиленного воцерковления музыки Пярта, можно было бы сопоставить свойственное его сочинениям сочетание мягкости-решительности с архетипом «монах-воин», особо, как известно, значимым в православной традиции. Но все же не будем нахлобучивать на Пярта двухэтажную конструкцию из клобука и шлема.

Ведь сочинил же он мотет (жанр главным образом церковный) «Es sang vor langen Jahren» (1984) на вполне светский лирический текст Клеменса фон Brentano. И сочинил в соответствии с принципом «мою музыку пишут слова»: твердая форма тотального мотто (все строки первых двух катренов участвуют в комбинаторике остальных четырех), избранная поэтом, столь же твердо и тотально (хотя звуковые рефрены не синхронны с рефренами текста) проведена в музыкальной композиции.

И сочинил же он (1991) «Песнь Силуана» (Силуан – афонский старец, живший в 1866–1938 годах, один из великих молитвенников, следовавший максиме: «Держи ум во аде и не отчаивайся») так, что аскетические грани формы смываются потоком печальной лирической отстраненности (она же – вовлеченность в бытие-надежду)...

* * *

От аудитории филигранная простота композиторского письма Пярта не то что требует (она ни от кого ничего не требует), а скорее терпеливо ждет переориентации восприятия. Дождется ли? Публику приучили к вдалбливанию. В этом победоносном режиме три великих оперных тенора, выступающие по методу бригадного подряда, заставляют слушателей проявлять автоматизированный восторг в кульминации «Песенки Герцога» из вердиевского «Риголетто»: они поют ее каждый по разу, соревнуясь в громкости и длительности самой трудной ноты. Три раза подряд звучит единственная в композиции высшая точка, словно пластинку заело; но в том-то вся «красота», согласно коммерческой конвенции понимания.

В сочинениях Пярта пороговые значения понимания расположены на уровне таких деталей, о существовании которых золотые глотки всемирного стадиона даже не подозревают.

В культурном факте по имени «Арво Пярт» сегодня можно слышать вызов. Но не мобилизующий на «движение вперед». И не взывающий к пониманию, хотя к непонятности тоже отнюдь не стремящийся (напротив, основа зрелого языка композитора – архетипически понятное). Уже не раз цитирован в этом разделе радикальнейший К. Штокхаузен (радикальность Пярта – почти такой же концентрации); вот еще его слова: «Из сопротивления музыке рождается аргумент: я не понимаю, что вы сочинили... Это все равно, как я сказал бы критику: я не понимаю, как вы выглядите. Критик не может принять в качестве данности, что музыка такова, какова она есть»⁸.

Вызов Пярта такой: быть. Точнее, быть самотождественным. Так примерно, как тождественны себе отшельники, умеющие предельно строго концентрироваться на здесь-теперь собственного духа, как тождественны себе буддийские монахи, научившиеся контролировать дыхание и кровообращение... Речь идет не об одной лишь идейной, интеллектуальной и печатно-ораторской самотождественности, за которую привыкли бороться в Новое время, – о большем и, пожалуй, более трудоемком. Но и ни в коем случае не об отрицании европейского аналитизма, который те же западные интеллектуалы, в порядке особо изысканной свободы, с 1960-х годов заменяют практикой йоги, медитацией над мантрами, приверженностью новым эклектичным культам или же попросту психоделиками. Музыка Пярта указывает на синтез культурных дисциплин самотождественности, разведенных по разные стороны современной цивилизации. В живой и интенсивной статике tintinnabuli-стиля предчувствуется новое осевое время. Осью, объединяющей культурные ойкумены, становится свобода – ответственность личности за собственное бытие.

1 . По сходным культурно-политическим мотивам развивались зарубежные карьеры других выходцев из «братских республик», например Гии Канчели (род. в 1935 г.).

2 . Цит. по: *Савенко С.* Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 223. Ниже высказывания Пярта цитируются по этой статье.

3 . Синхронно с Пяртом не замолкал, но зато чуть не умер К. Штокхаузен. «В 1968 году я был очень близок к смерти, к самоубийству... Но затем я нашел для себя свехрелигиозный путь...». Цит. по кн.: *Co tt J.* Stockhausen. Conversations with the Composer. London, 1974. P. 26.

4 . См.: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 259 и след.

5 . Эдисон Денисов видел в минимализме поиск «облегченных путей в творчестве». См.: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 169.

6 . Суждения Фила Гласса и Стива Райха цитируются по статье: *Stoianova I.* Die «Neue Einfachheit» in der heutigen Praxis, repetitive Musik, Klangenvironment und Multimedia-Produktionsprozesse // Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. Wien, Graz, 1981. S. 151, 153.

7 . Цит. по кн.: *Cott J. Stockhausen. Conversations with the Composer.* London, 1974. P. 34.

8 . Цит. по ст. *Kneif T. Adorno und Stockhausen // Zeitschrift für Musiktheorie, 1973. N 1. S. 36.*

СЛУЧАЙ с временем композиторов

Московский композитор Шандор Каллош (род. в 1935 г.), венгр, гуляка и лютнист, был провозвестником аутентичного исполнения старинной музыки и примкнувшей к нему новой простоты. Примерно в 1973 году он едва ли не первым из отечественных авторов сочинил пьесу в технике минимализма. В до-мажоре долго, в монотонно раскачивающемся и подпрыгивающемся ритме, повторялось простое тоническое трезвучие. Темп повторений постепенно ускорялся, а в коде расслабленно замедлялся. Официально сочинение называлось «Время», но имелось также неформальное (и непечатное) название для узкого круга: «Пое...шки». Узкий круг, впрочем, охотно делился информацией с кругом широким. В итоге первопреходческий опыт минимализма был принят за анекдот и остался неопознанным художественным объектом (хотя каждое из названий, и особенно они вместе, давали достаточное указание на концептуальную в минимализме натурализацию музыкального слышания).

* * *

На первом концерте фестиваля «Московская осень» – 2000 в центре программы оказалось сочинение для оркестра под названием «Время терпеть». На втором концерте прозвучало фортепианное «Время плакать». А где-то посреди фестивальной дистанции затесались этюды для фортепиано в шесть рук, разумно озаглавленные «Всему свое время».

ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ

В 1984 году, когда Владимир Мартынов сочинил первый *Opus posth* (сокращение от *posthumum* – в смысле «послеавторский», «посткомпозиторский»), обрела имя его главная идея. До этого был единственный за композиторскую жизнь Мартынова (отсчет основных опусов ведется автором с 1963 г.) долгий период, когда шла работа над одной лишь, и притом неавторской, партитурой: «Музыкой для богослужения – реконструкцией знаменной и строчной литургии» (1980–1983) (о знаменном и строчном пении см. в неподстрочном примечании «Четыре музыки»).

* * *

Три года реконструкции анонимных канонических памятников могут служить знаком проблемы, с которой столкнулся к 1970-м годам авангард.

После того как в поисках обновления музыкальный звук расширил свои

границы в окружающую среду, а звуковые (и «как если бы звуковые») структуры, перевалив в конце 50-х – начале 60-х через стадию тотальной (и уже не улавливаемой слухом) детерминированности, превратились в игру чистых «вдруг» в условной рамке композиторских «указаний к медитации» (см. разделы «Бегство от тривиального» и «Сплошные продолжения»), были окончательно утрачены те прекомпозиционные нормы, по отношению к которым опознаваемы авторская новация и оригинальность произведения (а ведь ради этого эстетического ориентира совершались музыкальные революции).

Так череда новаций выдвинула потребность в системе общезначимых норм, притом крепкой, фундированной безусловными смыслами. Это почувствовали (и предчувствовали) многие, но немногие отрефлектировали ситуацию до бескомпромиссной ясности. Было понятно, что надо исторически возвращаться, но на какие рубежи?

* * *

Еще в 1964 году появился первый минималистский опус – «In C» («В тоне До») американца Терри Райли. Минималисты (кроме Райли широко известны Филипп Гласс и Стив Райх) обратились к известным из архаичного фольклора принципам структурирования музыкального времени.

Исходный облик минимализма – это краткие попевки или ритмически-аккордовые секции, многожды повторяемые с постепенными микроизменениями. Когда изменения накапливаются, восприятие вдруг обнаруживает, что оказалось весьма далеко от начала опуса. Чтобы долго не описывать, как это делается, приведу текст «События без наименования» (1980) Льва Рубинштейна, написанного словно для того, чтобы публика, далекая от музыки, представляла себе, как устроено типичное минималистское произведение (надо, однако, вообразить, что каждый сегмент в тексте Рубинштейна повторяется неограниченное количество раз и что текст очень длинный): «1. Абсолютно невозможно. 2. Никак невозможно. 3. Невозможно. 4. Может быть, когда-нибудь. 5. Когда-нибудь. 6. Потом. 7. Еще нет. 8. Не сейчас. 9. И не сейчас. 10. И не сейчас. 11. Возможно, скоро. 12. Пожалуй, скоро. 13. Действительно, скоро. 14. Возможно, раньше, чем ожидалось. 15. Уже скоро. 16. Вот-вот. 17. Сейчас. 18. Вот! 19. Вот и всё. 20. Всё».

Техника микроизменений в рамках долгого процесса повторений вносит в минимализм еще одну древнюю окраску, связанную с восточными инструментальными импровизациями, в которых медлительно-постепенно проявляется каноническая мелодия-модель – тема импровизации.

Минимализм был первым (и ярким) сигналом необходимости «вернуться». Второй сигнал был дан в начале 70-х движением «новой простоты» (см. в разделе «Бегство от тривиального»). «Новую простоту» архаика не интересовала. Адепты «простого» целились в недавнюю историю европейской музыки (от Моцарта до Малера).

Если «Новая простота» искала возврата общезначимых норм на классических рубежах европейской опус-музыки (той самой, в которой утрата норм была стержнем развития), то минималисты обратились к «обобщенной» древности, а значит, к отчасти искусственным, а отчасти экзотическим мифам.

Мартынов, работая в 1980–1983 годах с реальным материалом многовекового канона, обоснованного к тому же тонко разработанной и общепризнанной догматикой (параллельно писалась книга «История богослужебного пения»; закончена в 1987-м, издана в 1994 году), определил рубежи возвращения музыки к прочным нормам в реальном историческом режиме.

* * *

А.Г. Шнитке в свое время написал статью о неизбежном зазоре между композиторским замыслом и готовым произведением¹. «Каждый пытается прорваться к непосредственному выражению некой слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит». Для Шнитке «музыка» (и даже «прамузыка») звучит исключительно в композиторском сознании. Вне автора никакой музыкальной истины нет.

Работая над реконструкцией литургии, Мартынов пришел к выводу: истинная музыка существует вне автора. Соответственно не должно быть заботы о новых техниках, только о согласовании традиционных музыкальных модулей.

В авторской аннотации к компакт-диску с записью «Ночи в Галиции» (CD издан в 2001 году агентством Николая Дмитриева «Длинные руки») сказано: «Настает время нового эпоса, нового фольклора, нового ритуала. Настает время, в котором уже не будет места композиторам. По прихоти этих властолюбивых и сластолюбивых тиранов свободный поток музыки был превращен в хитроумную ирригационную систему запруд, водохранилищ и резервуаров. Долгое время музыка разделяла печальную судьбу всей природы, поработаемой и уничтожаемой человеком, ибо сочинять музыку в конечном итоге столь же противоестественно, как покорять природу. Земной шар уже почти что выгорел от подвигов покорителей природы и композиторов <...> Откроем себя для естественного течения могучего музыкального истока».

* * *

Не только литургическая традиция представляет систему готовых модулей. Неавторской музыки в истории куда больше, чем авторской (см. неподстрочное примечание «Четыре музыки» и большое подстрочное примечание «Три против одной»). Да и идиомы, созданные авторами-композиторами, даже самыми великими, но исторически отложившиеся в анонимный стандарт, тоже пополняют сферу неавторских

норм, «некомпозиции».

Композиция по отношению к «не-композиции» становится «посткомпозицией»: не сочинением, а соподчинением (различных готовых модулей).

Соподчинение – это иерархия. В традиционной иерархии низшие и высшие ступени связаны тем, что в христианской догматике называется кеносисом и обожением: освящающим и преображающим движением высшего вниз и ответным порывом низшего вверх.

Так что все же не случайно идея *Opus posth* появилась у Мартынова после работы по реконструкции канонической литургии. Корень идеи – в церковном каноне. Но и тут – свой кеносис: канон преображает любую музыку, истолковывая ее как «некомпозицию» и собирая ее историю в единство неканонической «посткомпозиции».

Это происходит в каждом сочинении Мартынова.

* * *

Второй *Opus posth* (1993) для двух фортепиано и певца-дискантиста открывается шлягерной фразой из миниатюры Ф. Листа, известной по ужасающей подтекстовке «Люби, люби, пока дано любить, пока любить ты рад». Тут же с романтической цитаты спадают красивые фактурные драпировки и оголяется остов гармонии: аскетическая чистая квинта. В долгом процессе повторения и микрорварьирования квинта постепенно и неуклонно вновь обрастает фактурной «историей», пока не превращается в типичные обороты не то из Мендельсона, не то из Шумана, которые в свою очередь постепенно опрощаются – но уже в стандарт детских песен. Концовка: дискант-соло поет считалку про котов...

«*Posth*» есть также «*prenatum*» (недаром концовка *Opus posth* 1993 г. взята из школьного опыта Мартынова, 1953). Конец оборачивается началом. Или уравнивается с ним. Во всяком случае, накрывается временем, которое движется не вперед (не по пути «прогресса») и не назад (не по пути реставраций), а по диагонали – в глубину простого и константного. Именно негоризонтальное время составляет смысловое измерение посткомпозиции.

* * *

Композитор, стремящийся создавать некомпозиторскую музыку, являет собой парадокс авангардиста вне авангарда. Ведь авангардизм начался вместе с европейской опус-музыкой. И возврат к доавангардному (т.е. некомпозиторски-каноническому) творчеству можно истолковать как ее очередной и неизбежный новационный шаг.

Еще в начале 70-х годов Мартынов был авангардистом. Его «*Epistole amoroze*» (1970), «Гексаграмма» (1971), «Варианты» (1972), Соната для скрипки и фортепиано (1973) написаны в технике Веберна, досконально им изученной. Впрочем, в названных сочинениях уже брезжит будущий поставангардный стиль. «Любовные послания» сопровождаются авторским примечанием: «Все части играют в одном темпе с одним динамическим

оттенком». Композитор стремился создать бесконтрастный поток звучания, в котором временные грани размыты. Центральной идеей додекафонии, напротив, является жестко структурированное время сочинения.

По-другому воплощена бесконтрастность в Скрипичной сонате. Серия в ней не транспонируется, а все время пребывает в одной и той же высотной позиции. Композитор признавался: «Я не чувствую надобности в транспозиции <...> Мне вообще нежелательна модуляция <...>. Еще обучаясь в училище, я был очарован гокетом Машо (речь о технике XIII–XIV вв., в которой мелодии рассекаются на звуки и группы звуков, распределяемые между разными голосами. - Т.Ч.).... а именно тем, что там что-то происходит и в то же время как бы ничего не происходит»².

Освобождение музыки от происходящего внутри нее уравнивалось настоятельностью происходящего вокруг нее. Мартынов искал новой ритуальности, в которую могла бы органично вписаться его композиция. В 1972–1974 годах Мартынов был инициатором первых в нашей стране музыкальных хепенингов. Некоторые из них имели скандальные последствия. Например, Мартынов оказался *persona non grata* в городе Риге...

70-е годы оказались для Мартынова переломными не только благодаря композиторской работе, но и благодаря более широкой деятельности музыканта-мыслителя и лидера музыкальной жизни.

* * *

Вокруг недавнего выпускника консерватории³ сформировался узкий, но блестящий круг соратников. Пианиста Алексея Любимова, скрипачку Татьяну Гринденко, контрабасиста (выучившегося играть на виоле да гамба – доклассической предшественнице виолончели) Анатолия Гринденко (впоследствии, опять не без влияния Мартынова, А. Гринденко создал хор «Древнерусский распев», посвятивший себя богослужебной музыке допетровской эпохи), исполнителя на ударных (и собирателя коллекции ударных инструментов) Марка Пекарского, певицу Лидию Давыдову, флейтиста Олега Худякова, фольклориста Дмитрия Покровского (позже также пианиста Антона Батагова, ансамбли «Сирин» и «4'33"») объединяли поиски альтернатив рутинному концертному репертуару.

Мартынов же искал своего: непрогрессистского, нелинейного образа времени.

Первое направление поисков: аутентичное исполнение доклассической музыки. Движение старинной музыки в нашей стране в 60-х годах начал композитор и клавесинист Андрей Волконский, создавший популярный ансамбль «Мадригал». Однако аутентизм в ту пору ограничивался использованием копий старинных инструментов. Между тем специфический звуковой мир старинной музыки не исчерпывается тембровой стороной.

Мартынов, работая в издательстве «Музыка» и предприняв в 1976–1979 годах первую в нашей стране (и, между прочим, последнюю) серию изданий

великих мастеров XIV–XVI веков, стал специалистом в мало кем тогда у нас изученных техниках средневекового и ренессансного многоголосия, а также в правилах исполнительской импровизации – реликта устности канонического распева (реликт прожил долго: партия обязательного баса еще во времена И.С. Баха не выписывалась; клавесинист или органист обязаны были сами изобретать фактуру по цифрованным обозначениям аккордов).

Исполнители, пошедшие за ним, открыли слушателям неожиданный мир: доклассическая музыка обрисовывала горизонт свободы как аскетической дисциплины (и наоборот). Например, многоуровневая регулярность барочной формы (когда один и тот же пульс существует на всех масштабных уровнях – от такта до вариационных дублей разделов сочинения) подавалась не напрямую, не за счет тупой синхронности акцента, но сквозь импровизационную спонтанность, как дальний итоговый план. В прихотливо текущем времени проявлялось прочное пребывание.

Видимо, пребывающее время (о нем в связи с наследием Палестрины Мартынов писал в первопроходческом сборнике 1974 г. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве») было тем, что интересовало композитора в старинной музыке в первую очередь.

Одновременно со старинной музыкой круг Мартынова открыл для себя артифициальный рок. Оркестр Махавишну Кинг Кримсон, Майк Олдфилд часами слушались в электронной студии Мемориального музея А.Н. Скрябина. Яйцеобразный зал, обитый серым сукном, погружался в сумрак. Слушатели сидели, лежали, вставали, выходили, входили, снова устраивались в статичных позах – культивировали рассеянно-сосредоточенное восприятие.

На самом же деле отработывался внутренний опыт «ненавязчивого», неимперативного времени, которое не тащит слушателя за волосы вперед и вверх, а позволяет ему пребывать там, где он есть и хочет быть, – музыка лишь индуцирует культивируемое ощущение свободного «тут-бытия».

В конце 70-х годов при Мартынове существовал рок-ансамбль, для которого написаны несколько сочинений (в частности, «Гимны» для солиста и рок-группы, рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского», оба опуса – 1978). Состоялся даже концерт в Малом зале консерватории. В нем Татьяна Гринденко играла на электрифицированной скрипке (электроусиленным скрипичным звучанием теперь поражает худосочное коммерциализированное воображение Ванесса Мэй, за неимением собственно музыкальных идей вынужденная сексуально подпрыгивать). После этого концерта всю компанию надолго перестали пускать в Малый зал.

Еще одна область интересов – фольклор. Мартынов, как все студенты теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, ездил в этнографические экспедиции и расшифровывал полевые записи, переводя их в нотный текст (оснащенный множеством условных значков, передающих ту свободную интонацию, которую еще в первой половине XX

в. принимали за нечаянную фальшь народных певцов). Но итоги фольклорных экспедиций уже в студенческие годы запечатлелись в его сочинениях. Если первый номер в составленном композитором списке – «Четыре стихотворения Велимира Хлебникова» для хора и камерного оркестра (1963), то уже второй – «Пять русских народных песен» для голоса и ансамбля (1964). А в 1970 году Мартынов сочинил «Увертюру в честь Сапелкина» – неоднократно приезжавшего в Москву руководителя белгородского ансамбля народных исполнителей, открытого как раз консерваторскими фольклористами. Позднее к русскому фольклору добавился разнообразный восточный (от казахского до чукотского), а также западный (от немецкого до испанского).

Исполнители, которые собрались вокруг Мартынова по поводу старинной музыки и рок-музыки, вместе с ним вошли в фольклорный мир. Одна из самых заметных премьер конца 90-х – «Ночь в Галиции» для фольклорной группы и струнного ансамбля на тексты Велимира Хлебникова и русалочьих песен из «Сказаний русского народа» Ивана Сахарова (закончена в 1996 г.) – была представлена на фестивале «Альтернатива» ансамблями Дмитрия Покровского и Татьяны Гринденко.

Фольклор (особенно архаичный) по-своему реализует образ нелинейного времени. Его принцип – пространственная координация точек звукоряда. Мелодии важно в любом порядке набрать обязательные звуколюксы, постепенно «вытоптав», «обжив» звуковое пространство, – пройдя ограниченный звукообъем всеми возможными маршрутами. Повторение мелодических оборотов поэтому сочетается с калейдоскопической комбинаторикой. Одни и те же элементы складываются в новые порядки, которые, однако, никуда не продвигают, но только укореняют музыкальное время в раз и навсегда очерченном звуковом пространстве. Происходит вращение времени в неизменно-прочную звукопочву.

Объединению традиционных версий углубляющего времени послужил минимализм, радикально переосмысленный композитором.

* * *

У Мартынова есть сочинение, близкое к исходным образцам минимализма. В «Танцах Кали-Юги эзотерических» (1995) два варианта: для фортепиано-соло и для инструментального ансамбля повторяются и варьируются предельно лаконичные паттерны: интервал квинты, пять заполняющих его звуков гаммы... Однако если Райли и другие записные минималисты выбирают звуковые фигуры, не вызывающие никаких исторических, стилевых, символических ассоциаций, то у Мартынова в повторяемые-варьируемые секции встроены опознаваемые детали (например, ритмическая формула, напоминающая об ударных в индийской раге). Каждая звукофигура, таким образом, получает лицо, и монотонный процесс трансформаций, погружая время в некий свободный покой, вместе с тем интригует словно во всех микрофазах представленное сканирование превращений музыкального Протея.

Направление, в котором Мартынов переосмыслял минимализм, стало идеей 30-минутного «Народного танца» для фортепиано (1997). Сочинение начинается обыкновением трезвучием, которое долго повторяется в едва заметно изменяемых ритмических рисунках. Затем (слух не успевает зафиксировать, когда именно) узлы ритмической сетки оказываются точками мелодической линии, и вот (опять нельзя понять, когда именно это случилось) уже звучит чуть ли не полноформатная пьеса чуть ли не Шумана...

По ходу опуса минимализм незаметно превращается в «максимализм», абстрактное трезвучие – в конкретный исторический стиль. Но стиль все же не авторский, поскольку «Шуман» выращен из доавторского архетипа и к нему приравнен. Недаром же в конце сочинения повторения «шумановских» фрагментов прореживаются странно-долгими паузами. Одна из них, встроенная на правах отдельного паттерна в ряд повторений, оказывается концовкой опуса. Но поскольку речь идет о паузе, то опус заканчивается после себя самого. И «Шуман», растворившийся в этой паузе, уже не-автор.

В минимализме для Мартынова оказался важен долгий ряд подобий, в котором можно добиться незаметности трансформаций. Размер же повторяемых и варьируемых сегментов несуществен. Как раз крупные и окрашенные конкретными стилевыми признаками (то есть *опознаваемо* готовые) модули играют в «максималистском минимализме» Мартынова решающую роль.

* * *

Еще в 1977 году были сочинены «Страстные песни» для сопрано и камерного оркестра на стихи Иоганна Венцлера. В этом опусе повторяемыми сегментами служат целые строфы протестантского хора (не цитируемые – сочиненные вновь), такие, какими обычно заканчиваются кантаты Баха.

Через восемь лет появляется «Войдите!» для скрипки, струнного оркестра и челесты. Сочинение состоит из повторений большой формы, напоминающей об экспозициях крупных романтических сочинений. Избыточная благозвучная сладость этих фрагментов превращает их неукоснительное повторение в терзание приятным. Если бы не паузы, прореживающие повторения, то «пытка раем» стала бы невыносимой. Паузы заполнены сухими постукиваниями – то ли «Так судьба стучится в дверь», и, следовательно, Бетховен, героика, вожди, революции... то ли там, за пределами сочинения, есть совершенно другое пространство, и само сочинение значимо только потому, что примыкает к неизвестному *Иному*... Финальная пауза. Можно ждать нового повторения, но раздается неожиданная реплика «Войдите!». Так что никакого Бетховена. И никакого авторского опуса. Только *Иное*.

Идея значимой паузы, *паузы-иного* развивается в «Магнификате» (песнопение на праздник Благовещения), созданном еще через восемь лет –

в 1993 году. Здесь слышим развернутые фрагменты, в которых смешаны фактура из баховских Бранденбургских концертов и контратеновое (фальцетное) пение, известное из магнификатов XV века. Каждый повторяемый фрагмент в «Магнификате» завершается уходящим вверх вокализмом солиста, напоминающим о богато украшенных аллилуйных тропах, бытовавших в IV–XII веках. За вокализмом наступает пауза. Она уже не артикулирована никаким стуком – ликующей хвале Господу отзывается сокровенная тишина. Пауза, кажется, длится вечно: трудно понять, быть может, сочинение уже кончилось? В конце концов, когда теряешь счет повторениям и уже не воспринимаешь паузы как остановки в звучании, сочинение все же заканчивается – очередная пауза становится последней.

Финал есть и его нет. В последней паузе время ушло в глубину, где музыка продолжает звучать (а вместе с ней и те пласты музыкальной истории, из которых «соподчинено» произведение). Но звучать неслышимо, «в духе» – как богослужебный напев для церковного распевщика, вглядывающегося в Книгу, над которой поет.

Мартынов – *еще* композитор, который *уже* «поет над книгой». Отсюда – необычно весомая для современных авторов роль мелодического начала в его сочинениях⁴ .

* * *

Одна из книг, пропетых Мартыновым, – Книга пророка Иеремии⁵ . В 1992 году завершена грандиозная (90 минут) оратория «Плач Иеремии». В оратории нет ничего, кроме мелодий. Вертикальные комплексы складываются из сочетания мелодических линий. Сочетание же задано каноническим текстом.

До Мартынова композиторы (от англичанина Томаса Таллиса в XVI в. до И.Ф. Стравинского в 1958 г.) обращались к этой части Ветхого Завета, используя лишь фрагменты текста. Мартынов впервые поставил задачу музыкально интерпретировать весь текст целиком – последовательно и дословно, и даже буквально.

В христианской догматике Иерусалим, разрушение которого оплакивает пророк, – многоуровневое понятие. Одна из символических его ипостасей – земная Церковь. Разрушение Иерусалима означает расцерковление мира. Плач об Иерусалиме – плач о мире, утратившем духовные скрепы. Но выстроен ветхозаветный текст Плача так, что скрепы даны. Все пять глав Книги Иеремии представляют собой вариантное повторение одних и тех же символов, образов, выражений. И не просто повторение. В каждой главе (кроме третьей) по 22 стиха. Каждый стих начинается с одной из 22 букв древнееврейского алфавита. Начальные буквы стихов шифруют (по принципу акростиха) ключевое высказывание.

Надо помнить, что буква (называющая звук) как в традиции прочтения Библии, так и в традициях музыкальной теории – это еще и число («ля» = а = 1 ; «до-фа» = с-f = 4 и т.д.). В композиции Мартынова связь между буквой и числом проста и наглядна. Зато эффект возникает сложнейший. Например, в

первой главе (с отсылкой к русскому переводу) «а» – это один звук, «б» – два звука и так далее, вплоть до 22 звуков (соответственно 22-й букве алфавита первоисточника).

Прочтенный буква за буквой канонический текст требует разномасштабных мелодических структур. Подчиняясь этому требованию, необходимо обратиться к множеству традиций богослужебного распева – от русского и византийского до сирийского и болгарского, к западным литургическим мелодиям, а также и к ранним композиторским их обработкам, например к органумам Перотина Великого. Что и делает Мартынов, но не напрямую, не цитируя, поскольку речь идет не о литургии, а о внеслужебном, паралитургическом произведении. К тому же есть еще задача согласовать между собой, собрать воедино «разбросанные камни» музыкального Иерусалима.

Тут в дело опять вступает музыкально-богословская экзегеза, существовавшая во всех изводах богослужебного распева и средневековой церковной композиции.

Вернемся к числу. 22 стиха каждой главы – это три семерки плюс единица или семь троек плюс единица же. Эти числовые последования держат структуру композиции: мелодические фразы выстраиваются в ряды семь раз по три или трижды по семь. О символике названных чисел излишне напоминать. Именно благодаря ей музыкальная форма обретает истолковательное наполнение по отношению к тексту.

Единица же – конец и начало. Ее прибавление к семерке дает 8 – число, которое, например, у Григория Паламы обозначает будущий век и воскресение. Есть такая единица-восьмерка и в оратории: это постоянно звучащая интервальная структура, состоящая из унисона (в цифровой записи «1») и октавы (в цифровой записи «8») и/или квинты, играющей роль первого деления-шага на пути от унисона к октаве (т.е. превращающей единицу в восьмерку).

Числовая и буквенная комбинаторика – ключ к музыке оратории. Но музыка должна прежде всего звучать, чтобы передать незвучащий смысл. Мы можем ничего не знать о числах и буквах, но мы должны слышать строгую символику, которой они наделены. Речь идет о *плаче* – об «а-а-а..!», в самоидентичности/нечленораздельности которого растворяются все слова; об «а-а-а..!», которое есть первая позиция азбуки и в то же время самая естественная артикуляция пения. Музыка «Плача» должна звучать (и звучит) так, что слова в мелодическом потоке сливаются в некий сплошной смысл, но при этом ключевые слова, если в них специально вслушаться, выступают как первые и даже единственные, кроме которых ничего не сказано и ничего не надо говорить.

Технически это означает, что каждая мелодия есть неделимая пластическая целостность, но при этом состоит из ограниченного набора самостоятельных элементов. Это все равно как строка Блока, представленная в двух неразделимых ипостасях: фонетического потока («ночьулицафонарьаптека») и четырех самостоятельных однословных

стихотворений:

«Ночь».

«Улица».

«Фонарь».

«Аптека».

Невозможно ответить на вопрос, как это получилось. Музыковед начинает там, где все уже есть, композитор – где еще ничего нет. Пройти аналитически назад от «всё» к «ничего» нельзя – споткнешься (причем радостно – эврика!) о ключевую структурную идею. С «посткомпозитором» еще сложнее. Он начинает там, где все уже есть и ничего еще нет. Как хотите, так и справляйтесь с этим парадоксом.

Обращу только внимание на факт, о котором свидетельствует сам Мартынов: ему приходилось менять детали партитуры уже в ходе репетиций, прислушиваясь к тому, как звучит каждый фрагмент. То есть «всё» постоянно переходило в «ничего», и обратно. И теперь, когда сочинение завершено, исполнено, поставлено в театре Анатолия Васильева, и даже партитура издана (кажется, единственный случай нотного издания Мартынова в России), этот процесс (внутри оратории, во взаимоотражениях прологов и основных частей, в переключках зачинов и концовок) продолжается: в нем, быть может, состоит суть «Плача» (и вообще *Opus posth*).

Кстати, о концовке. И вновь о единице. Тянется и затихает последнее созвучие. Это все та же октава (т.е. 1=8) с квинтой посередине. Когда слушаешь, что-то в этом созвучии поражает, хотя слух не ловит, что именно. Есть чистая, ясная, аскетическая собранность (звучков мало; интервалы самые первичные и простые) и – какая-то последняя, не населенная людьми и вещами свобода (образ вызывает пространственная пустота между точками вертикали). А когда смотришь в ноты, то оказывается, что задолго до этого созвучия у меццо-сопрано задержан и почти успел угаснуть диссонирующий звук, который к последнему созвучию сочинения уже как бы забыт (от него *ничего* не осталось), но светит остаточным акустическим светом. Он-то и есть еще одна *единица* (т.е. «всё»), которая, как и требует каноническое истолкование текста, расцветает новым началом.

* * *

В 1997 году Мартынов закончил оперу «Упражнения и танцы Гвидо» на тексты Бонавентуры, анонимного стихотворного Миланского трактата об органуме и самого Гвидо д'Ареццо - кантора, которому выпало изобрести линейную нотацию и тем самым дать толчок становлению европейской композиции. В оперу о Гвидо вместились (примерно так, как в «Плач Иеремии» – различные версии литургической мелодики) практически вся история европейской музыки.

Opus posth на тему *Opus prenatalum*. Восьмерка, она же единица. И она же «трижды семь», «семью три» – вся история опусмузыки, превращенная из

линии новаций в глубину надындивидуальных констант.

* * *

Может ли композитор воссоздать в своих композициях (пусть названных посткомпозициями) некомпозиторское состояние музыки? Может ли очередная новация (которой, безусловно, является идея *opus posthumum*) действительно вернуть музыку к общезначимым, каноническим нормам?

Вопросы праздные. Чего нет в сочинениях Мартынова, так это несовпадения замысла и воплощения (о неизбежности такового писал А.Г. Шнитке, сводя музыку к автору). Пусть идея, реализуемая Мартыновым, кажется утопичной, пока она представлена словом, но именно она с полной определенностью выражена музыкой. И без нее такой музыки – с таким глубоким временем, с такой духовной дисциплиной, с такой непредсказуемой/ логически выстроенной фантазией, с такой бытийной плотностью смысла и с такой открытостью восприятию – не было бы.

* * *

Но и идеи не было бы без исходно-целевого слышания музыки. Неотрывная от музыки, идея выражена еще и в книгах.

Книги – об исторической эфемерности профессии композитора и о состоявшихся альтернативных музыкальных практиках: «История богослужебного пения» (М., 1994), «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» (М., 2000), «Конец времени композиторов» (рукопись, 1996– 2001). Жанр этих книг ныне редок: философский, одновременно богословский и культурологический трактат о музыке.

Книги тоже «звучат». Основной тон таков: музыка есть мировоззрение, изложенное прямо, без оговорок, снимающих тяжесть морального долга, без уверток от неудобных выводов, без лакомых подачек экскурсоводческому восхищению. Собственно, тот самый тон, на который настроены музыкальные произведения самого Мартынова.

Но есть и несозвучность между словесной и музыкальной концепциями. Автор трактатов об исчерпании композиторской музыки в собственных сочинениях явно не завершает эпоху, а открывает обнадеживающие горизонты. Читатель «Конца времени композиторов» может решить, что прошел с автором сквозь глубокую и неизбежно печальную саморефлексию «выстывшего бытия». Между тем музыкальные образы Мартынова отнюдь не свидетельствуют о «выстывании». В них есть некое нетемпературное тепло, которое можно условно назвать строгой нежностью. Строгой: устремленной к высшему. Недаром его опусы могут иметь такие названия, как «Обретение абсолютно прекрасного звука» (1993).

1 . См.: *Шнитке А.Т.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 104–107.

2 . Цит. по: *Катунян М.* Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 47.

3 . Владимир Иванович Мартынов родился в 1946 году в семье музыковеда Ивана Ивановича Мартынова, чьи труды в годы, когда в Союзе композиторов и в идеологическом отделе ЦК буйствовали «музыковеды в штатском», пугавшие начальство словом «формализм», держались спокойной академической планки даже и в культуртрегерской области, связанной с трансляцией в замкнутую советскую культуру представлений о новейших музыкальных течениях на Западе. Ивану Ивановичу выпало счастье наблюдать, как сочинения его сына с успехом исполняются и фонографически издаются на том самом Западе, чью музыкальную жизнь он изучал. И – некоторая боль от того, что в России внимание к творчеству Владимира Мартынова проявляется в запоздалых и малоадекватных формах.

Владимиру Мартынову повезло с преподавателями. Еще в консерваторском училище он прошел курсы гармонии, полифонии, формы у Юрия Николаевича Холопова – музыковеда энциклопедических знаний, создавшего сразу несколько научных школ (в том числе изучения старинной музыки, а также музыки XX в.). Кроме того, Холопов, структуралист-неоплатоник, много занимается музыкальным числом. Опубликована, впрочем, лишь одна работа «числовой» серии – в сборнике, упомянутом выше в примечании № 1. Для формирования взглядов В. Мартынова «холоповское» музыкальное число оказалось одним из решающих импульсов (см. ниже в основном тексте настоящей статьи). Вокруг Холопова существует блестящая атмосфера строгости и свободы. На моих школьных уроках Юрий Николаевич играл на память все что угодно (при этом зажав карандаш, которым отмечал ошибки в задачах, под безымянным пальцем, что отнюдь не мешало виртуозности), и сразу становилось понятно, где воистину музыкально и почему. Редко когда удавалось услышать от него положительную оценку, а ругал он с извительной изобретательностью. Зато Ю.Н. искренне веселился, видя себя в амплу педантичного мучителя в школьных капустниках, и потом просил повторить сценку специально для него. И теперь с удовольствием вспоминает, как Мартынов, в училище ведавший стенгазетой, изображал предмет «гармония» (сиречь Холопова) в виде грозного дракона, с которым героически-тщетно сражается несчастный ученик. В консерватории у Холопова по циклу теории в 1970– 1980-е годы учились все композиторы.

Мартынову же повезло еще в том, что в классе сочинения он оказался у ныне покойного Николая Николаевича Сидельникова – одного из немногих в конце 60-х – начале 80-х годов профессоров композиции, у которых можно было научиться не просто ремеслу, но нетривиальности отношения к нему (см. выше раздел «Николай Сидельников»),

Мартынов попал в концентрированный творческий раствор. Надо думать, его позднейшее представление об истории музыки как материале для возможного нового канона питалось и старинно-современными пристрастиями Холопова, и творческой широтой/безукоризненным чувством нетривиального, впитанными в классе Сидельникова.

4 . Мелодия оставалась собой в пору доминирования вокальных жанров (в фольклоре, в гимнографии, богослужебной музыке, а в европейской композиции – с XI в. до эпохи оркестра). Когда музыкальный язык подчиняется абстракции такта (а она выросла из необходимости синхронизации оркестровых групп), мелодии остается только изображать свободу.

5 . Позже Мартынов «пропел» Гомера – в сочинении «Илиада. 23 песнь» (1998, для смешанного хора a'capella), а также «проговорил» текст Льва Рубинштейна «Появление героя» (1999, для чтеца и ударных). То есть книги для пения над ними в системе посткомпозиции могут быть столь же разными, как и осмысленные в качестве готовых модулей komponирования исторические, этнографические, жанровые пласты музыки.

6 . Из наблюдений преподавателя истории музыки для тех, кто не знает, где пишется нота «до» (курс по выбору для студентов физтеха, кафедра истории культуры). Лекция о Чайковском. Попытка объяснить, как устроены кульминации в его произведениях. Выбрана (по необходимости экономить время) лаконичная иллюстрация: романс «Мы сидели с тобой». Слушаем. Смех. «Я тебе ничего, ничего не сказал» – на самой высокой кульминационной платформе: не понимают. КВН-ное сознание. Потребовалось следующие две лекции начинать назидательно-наказательным прослушиванием того же романса, демонстративно ничего не объясняя, пока, наконец, дошло. Оказывается, здорово. «Ничего не сказал», а сказано-то как много и сильно. Другая лекция. Среди прочего – о роли паузы в музыкальном языке последних десятилетий. Мол, пауза – не отсутствие, а присутствие, мол, «отказ» и «сказ» (спасибо Хайдеггеру в переводе В. Бибихина) означают друг друга. Пример – «Магнификат» Мартынова. Без подробных комментариев о том, как устроено сочинение, ставлю кассету. Слушаем. Тут же просьбы: можно еще раз? Можно переписать?

Это к тому, что музыка Мартынова при всей своей радикальной концептуальности понятна и порой даже понятней общелюбимого Чайковского. Концептуальность, вопреки сложившемуся в артсообществе стереотипу, скорее способствует пониманию, чем «элитарно» затрудняет его. Вопрос только в том, какова концепция, а точнее, есть ли на самом деле концепция, или имеется лишь претенциозно-тривиальное самопозиционирование в духе Виктора Ерофеева.

Контекст (конспективно).

Кризисное управление – вполне внятная и популярная профессия; **кризис**, значит, тоже обычное, штатное дело. Сюда же – Министерство чрезвычайных ситуаций (с *планируемым* бюджетом). Штатность и планируемость подразумевают, во-первых, *непреодолимую обязательность*, а во-вторых, *обязательную преодолимость* кризиса. Что сказали бы среди средневековых пандемий чумы о технологии минимизации Божьей кары...

В XX веке утвердилось равнодушно активное отношение к смерти. Смерть (в новостях, в боевиках) – заурядный раздражитель. С другой стороны, со смертью (и ее предшественницей – старостью) борются с небывалой энергией. Эмоциональная закаленность и активизм сходятся в протаскивании эвтаназии: медикаментозно-легкого осуществления смерти, выполняющего функцию панического побега от смерти.

СЛУЧАЙ со «звездами»

Для семьи доктора медицинских наук С. А. Тюляндина (ему я обязана возможностью писать эту книгу) раздобыла билеты на гала-концерт с В.Гергиевым, в первый амфитеатр (билет в партер стоил 9000 рублей). Как радовалась обилеченная семья: «Имена-то какие! Большущее спасибо!» На следующий после концерта день меня благодарили еще более страстно – за особое, совершенно новое впечатление. Дело в том, что в семье Сергея Алексеевича впервые с живым интересом прочитали музыкально-критический текст. И не просто прочитали. Смаковалось каждое слово рецензии из утренней газеты... Столь приятно предвкушавшийся концерт начался с часовым опозданием – публика в изнурительной тесноте топталась в нижнем фойе: дочь Монсеррат Кабалье продемонстрировала невообразимо наглуую шарлатанскую спекуляцию на имени матери; лев музыкальных гостиных Святослав Бэлза отравлял занудно-болтливый конференс натужными шутками; первое отделение закончилось в половине одиннадцатого вечера; после антракта на сцену должен был выйти Гергиев, чего публика подвижнически-солидарно ожидала еще целый час; наконец измученным поклонникам предстал великий дирижер и зазвучала... кантата С.С. Прокофьева «20 лет Октября» на тексты Маркса, Энгельса, Ленина; зазвучала она с отчаянным нестроением оркестровых групп и с кашеобразной артикуляцией хора... Слушатели, способные вынести, казалось, любые надругательства, тут не выдержали и пачками стали уходить из зала...

Концерт проходил 1 апреля, но шуткой явно не был. Похоже, есть серьезная закономерность «звездного» исполнительства. В антракте какого-то из премьерных спектаклей ГАБТа в буфете столкнулась с вышедшим из оркестровой комнаты сокласником-скрипачом Евгением Левиным. «Женя, что ж вы так плохо играете?» – «Работа у нас такая» (звучит как отработанный ответ; не импровизация).

* * *

Дирижер Юрий Николаевский провел более тридцати репетиций (обычный максимум больших артистов – три), прежде чем исполнить (впервые у нас) Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых (1925) Альбана Берга. Партии духовых исполняли студенты консерватории, которым Николаевский преподавал камерный ансамбль. Во

всех репетициях принимали участие солисты, пианист и скрипач: Святослав Рихтер и Олег Каган. Премьера в конце 1970-х годов была абсолютным художественным совершенством, о котором можно только молчать. Имя Ю. Николаевского, известное ранее главным образом по титрам кинофильмов, обрело новую весомость. Вскоре, однако, оно вернулось на исходные позиции. Сотрудничество с Рихтером не продолжилось.

Пианисты заметили; малодаровитый студент, на которого никаких особых надежд не возлагалось, вдруг стал значительно лучше играть. Потом это прошло. Наличествовал неожиданный талант два года, в течение которых студенту посчастливилось выступать в постоянной роли ассистента (переворачивателя нотных страниц) на московских концертах Рихтера,

НОВАЯ ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ

С 1950-х годов прибежищем новой музыки в Европе стали фестивали. Фестивали срачивались с мастер-классами (авторитетный дармштадтский фестиваль, например, получил имя «Каникулярные курсы новой музыки»), и профессиональная среда сама себе становилась публикой. Ядро профессионалов постепенно наращивало оболочку любителей: знакомых; знакомых знакомых; знакомых знакомых знакомых,..

Процесс со стороны СМИ не стимулировался. Общая журналистика на события новой музыки и теперь практически не откликается (да и на рядовые филармонические вечера тоже), востря перья для оперных премьер именитых дирижеров и гала-концертов мировых «звезд».

В пору наименьшей заполняемости залов на фестивале премьер «Московская осень» (примерно с 1994 до 1998 г) глухота прессы окрашивалась у нас в тона катастрофизма: мол, непродуманные рыночные реформы завели в глубокий духовный кризис, При этом не ставился вопрос, насколько и какой музыке необходимо широкоэвangelическое позиционирование, рассчитаны произведения на эхо зала или, быть может, на какой-то иной отзыв-отзвук?

* * *

Множество музыкальных практик обходятся вовсе без концертного зала (соответственно без публики в привычном понимании этого слова).

Фольклор на филармоническом подиуме – случайный гость в чужом застолье, даже и тогда, когда представлен адаптирующими обработками или стилизующим этнографизмом. А ведь существуют такие жанры народной музыки, которые на публике и вовсе невозможны, даже и в случайно-гостевой роли (например, якутское пение во сне).

Противятся сцене богослужебное пение или традиционная ритуальная музыка. Их появление в концертной обстановке отдает не то наивной сувенирностью, не то конъюнктурной профанацией.

Рондо и баллады композиторов Ars nova были поводом и выражением тесного общения, не рассчитанного на пассивных свидетелей. Сама акустика аутентичных инструментов предполагает пространство беседы, исчезающе малое для современного микрофонизированного слуха. Да что там модернисты XIV века! Еще Шуберт писал свои песни исключительно для друзей, вовсе не стремясь к широкой презентации.

До появления оратории и оперы (обе условно датируются 1600 г.) музыка захватывала большие акустические площади и соответственно массовые аудитории в двух случаях: в церкви и на площади (или на пленэре). Но и тут она адресовалась не столько публике (молящейся, торгующей или гуляющей), сколько дисциплине храма, суете ярмарки, перспективе паркового ландшафта. Собственно, быть музыкальной аудиторией в Средние века и в эпоху Ренессанса и означало: находиться в том месте, где поют и играют на инструментах, и находиться не для музыки, а по ходу жизненных дел. Знатоки тоже не имели слушательских обязательств; их статус опирался на прочитанные и написанные трактаты. Специально для слушания музыки и разговоров о ней собирались только на внутрицеховых состязаниях (они выполняли функцию квалификационных экзаменов для членов менестрельного цеха) или же в интеллектуальных кружках (при дворах, в замках, в монастырях). Традиционные непубличные музыкальные практики далеки от авторского самовыражения. Это – практики единоверия, а не самоуверенной единичности; общего дела, а не оригинального выделения. Они в том или ином смысле, в той или иной степени общинны. Но не «общественны».

* * *

Публика становится потребностью, когда светское искусство обретает личностно-психологическое содержание и параллельно теряет характер личного общения (укрупняются исполнительские коллективы, разбухает акустическая масса вокального и инструментального звучания, растет громкость – все это показатели увеличения дистанции между автором и слушателем). Дефицит конфидентов искупается аншлагом, профицит субъективности уравнивается внушительными социальными объективациями успеха (гонорарами, превышающими доходы премьер-министров; статусом VIP..).

На пути к поставангарду музыка очищается от психологизма. К 90-м годам изменилось чувство звука – конкретного звука, извлекаемого из инструмента или поющего. Туше (изысканная нюансировка прикосновения к клавишам) или вибрато (колебания высоты и громкости в пении, в игре на струнных и духовых), которые выражают спонтанную взволнованность, тонкую чувствительность, ранимую эмоциональность, все в большей мере отзываются не то высокой музейностью, не то коммерческой ремеслухой. Из аутентичного исполнения старинной музыки субъективные светотени звучания и вовсе изгоняются, как нестерпимый анахронизм.

В 1970-е годы движение аутентизма обрело равные с традиционным филармонизмом права. А сегодня уже просто неприлично петь Баха дальнобойно-маслянистым оперным *bel canto*; если такое встречается, то лишь как признак провинциализма, безвкусыя или безграмотности. Да и Моцарт с прихотливой педализацией, с чувствительными замираниями на высших точках мелодии, со стихийными улетами в виртуозных пассажах допустим (по неизбежности) лишь у тех музыкантов, которые (как актер, во всех спектаклях играющий самого себя) всю жизнь, что бы они ни ставили в свои программы, исполняют Шумана и Шопена и в этом имидже уже и воспринимаются. Петть же Моцарта, как если бы это был Верди или популярная неаполитанская песня, позволительно лишь великим «стадионным» тенорам, живущим в звуковом анклаве комфортного, дорогостоящего и каникулярного душещипания и ухо-ласкания. Их исполнительство – это перманентный курортный роман щедрых миллионеров с падкими на красоту ухаживаний золушками. Не столь гомерически-популярные музыканты сегодня чувствуют необходимость быть скромнее и играть даже и героического Бетховена не в резонансе со сверхчеловечески-субъективным Вагнером, а в духе остроумного, благодушного, трезвомыслящего Гайдна, – уж кто-кто, а он был предельно далек от стремлений к разнузданной власти над коллективизируемыми душами.

В музыке поставангарда звучание окрашено не эмоциональными колебаниями, а символическими нагрузками. Эмоциональные состояния, конечно, есть. Но они «прямые», «открытые», как белый звук. Даже если это ужас и бешенство (как в громадных кульминационных плато симфоний Бориса Тищенко), в них нет «внутреннего», эгоцентрического эффектного самовзвинчивания. Концептуально реконструируется или бессознательно нащупывается то объективное понимание звука, которое существовало в космологически ориентированной древности¹, а впрочем, не было чуждо и раннему романтизму². Звук – онтология³. Звук может быть «белым», потому что означает «белый свет», бытие-мироздание.

Белый – не значит плоский, бесстрастный, статичный. Поставангардистский тип звучания отмечен отстраненно-глубокой интенсивностью: интенсивностью течения реки, восхода луны или заката солнца. Собственно человеческое измерение этого звука состоит в ясности атаки – в решимости быть. Даже в решимости как состоянии самого бытия, в которое включен человек. Нерешительность, сомнение, скепсис утратили в музыке эстетический интерес.

* * *

Психологизм истончился, почти исчез. Дело за вторым членом традиционной филармонической пары – широкой публикой. Для того чтобы произведение состоялось как культурный факт, аншлаг уже не обязателен. И вместительный зал не обязателен. Достаточно камерного, клубного пространства, вмещающего не сотни, а десятки человек (между прочим,

камерные залы в последние годы множатся; в Москве, например, за 1990-е годы их появилось не менее сотни). И эти слушатели – уже не совсем «публика», не та платежеспособная аудитория, которой надо показывать товар лицом.

Кстати, лицом-то показать товар все реже получается – даже и в самых парадных залах и на самых-самых престижных гала-концертах. А когда получается, то лица-то этого и не замечают⁴. Замечают затратный дизайн буклетов, богатую обивку лож и эксклюзивные люстры. Что подчас выручает: лишь неизменно блистательная люстра показывала высокий класс в Большом театре на транслированных в живом эфире государственного телеканала провальных гала-концертах в честь юбилея М. Плисецкой и самого ГАБТа.

* * *

И вновь о звуке. Парадный лоск, вынесенный на суд публики, уже и в звукозаписи кажется не слишком обязательным, почти сомнительным – чуть ли не пошлым технологическим «Hi-Fi-листерством» (от Hi Fi Stereophonie)⁵. В последние годы, когда CD-индустрия в поисках уменьшения затрат схватилась за старые радио- и телезаписи с живых концертов, шорохи и призвуки, естественные дисбалансы и спонтанные акценты живого исполнения постепенно входят в норму⁶. К тому же перфекционизм отмонтированных фонограмм, предполагающий, что музыку слушает необозримо-громкая аудитория, находящаяся в идеальной акустической позиции (т. е. что публика вездесуща и абсолютна, как Господь Бог), начинает понемногу раздражать исполнителей, и они сами садятся за звукорежиссерский пульт. Что же касается композиторов, то К. Штокхаузен уже давно выступает в составе своего ансамбля в качестве автора-звукорежиссера, который в процессе живой импровизации делает и фоноряд для публики, и фоноряд для пленки. Если тенденция живого звука в фонографии утвердится, это будет означать, что музыка, даже записанная на пластинку, экзистенциально не выходит из самого близкого к музыканту (к исполнителю, к автору) акустического горизонта, за линию, отделяющую сцену от первого ряда.

* * *

Впрочем, независимо от этой тенденции в музыке разворачивается новая частная жизнь. Частная – в смысле *непубличная*. Непубличная – в смысле: не имеющая дело с «публикой вообще» – величиной несколько скользкой⁷. Музыка переориентируется на круг частных лиц, на доверительно-тесную совместность. При этом, в отличие от авангарда 1950–1960-х годов, чье самосознание парадоксально соединяло всемирные исторические претензии с теоретическим отрицанием инстанции публики (на практике же от публики страдальчески добивались и не могли добиться широкого признания), слушатели концептуально важны. Но не в функции заполнения зала, а в роли участников событий, не связанных с разделением на сцену и

зал8 .

Вот что можно прочесть в аннотации компакт-диска Сергея Загния (род. в 1960 г.) «Новогодняя музыка» (1999); «Новогодняя музыка – это звук, записанный вечером 30 декабря 1999 года в культурном центре "Дом", Москва. Собрание было посвящено встрече нового 2000 года <...> Новогодняя музыка -это произведение, куда в качестве составных частей вошли звуковые образы других, вполне самостоятельных произведений, а также иные звуки, которые там и тогда случились». В рубрике «Исполнители и участники» читаем: «Владимир Епифанцев, вокал; Евгений Вороновский, шумы; Алекс Царев, гитара; Ярослав Павшин, бас-гитара; Сергей Загний, фортепиано; *публика* ».

Слушатель – полноправный участник музыкального события. Но и композитор – тоже участник события (а не единоличный творец).

Вспомним хронику коллективного творчества (см. выше в разделе «Бегство от тривиального»). Еще в конце 60-х композиторы собирались в импровизационные ансамбли, практиковавшие без свидетелей: сами себе авторы, исполнители, слушатели и критики. Поначалу эти опыты еще как-то дразнили аудиторию – если не широкую, то профессиональную: концептуальные комментарии к ним публиковались на правах очередного авангардистского лозунга. Впоследствии потребность в концептуальном позиционировании музицирования для себя отпадает.

Утвердившееся правило таково: авторы адресуют опусы прежде всего друг другу, а не сторонней, неразлично массовидной публике. В таких произведениях авторы сами превращаются в слушателей, которые вслушивают себя в некую «общую» музыку.

В 1992 году Борис Тищенко создал цикл «12 портретов для органа». Названия пьес цикла: «Андрей Петров», «Катя», «Дмитрий Шостакович»... Каждый портрет – комментарий к стилю и характеру музыканта, входящего (или входившего) в ближний круг автора. Органное звучание накрывает этот круг храмовыми отголосками. Цикл музыкальных пьес – как житийные иконы общины единоверцев.

* * *

Вообще-то авторские обращения к близким по духу музыкантам известны давно. Монограмма ВАСН (си-бемоль, ля, до, си-бекар), которую лейпцигский кантор иногда шифровал в темах фуг, повторяется, как «Верую!» или «Ей, Господи», в сочинениях множества композиторов XX века. С 1970-х годов у отечественных композиторов вошли в обычай звуковые ссылки на Дмитрия Шостаковича (ДССН: ре, ре-бемоль/диез, до, си). В сочинениях памяти Альфреда Шнитке встретим АССН (ля, ля-бемоль, до, си), в опусах, посвященных Эдисону Денисову, – ЕДЕ(І)S (ми, ре, ре-бемоль/диез) и т.д. Масса мотивов-имен, напоминающих о менее известных авторах, – уж и вовсе тайнопись для публики.

Традиция интонационных адресатов, впрочем, коренится не в обращениях композиторов к самим себе, а в обращении музыкантов к Богу.

И.С. Бах, решавшийся инкрустировать в тему фуги звуковое факсимиле, не заботился о самоувековечении. ВАСН (две перекрещенных малых секунды) – это еще и канонический мотив креста. Надо думать, что совпадение с собственным именем общепринятого звукового символа (когда он отстроено от седьмого тона гаммы в тоне «до») для пиетиста, каким был Бах, имело не столько значение личной печати, сколько провиденциальный смысл.

В XX веке традиция музыкальных обращений к общепочитаемому адресату возрождалась в обмирщенном виде. В последние десятилетия эти обращения замыкаются друг на друга и совместно, в качестве некоторого корпуса взаимосвязанных текстов, выходят из горизонта «профанной» коммуникации.

Музыка обретает не-публичность еще и в том смысле, что становится *не-светской* (хотя при этом не обязательно литургической).

Произведения мыслятся как со-бытие «единоверцев». В 1985 году появился фортепианный диалог Владимира Мартынова и Георга Пелециса (род. в 1947 г.) «Переписка». Имеется в виду реальная переписка двух композиторов, московского и рижского; под музыкальным слоем кроется словесный эпистолярный. К обмену частными музыкальными письмами присоединился живший в Канаде Николай Корндорф (1947–2001); в 2000 году в Москве исполнялось его фортепианное «Письмо Вл. Мартынова к Г. Пелецису»...

На разных этапах в том же событии/СО-бытии участвовали москвич С. Загний, житель Бельгии Александр Рабинович (род. в 1945 г.) и пианист-композитор Антон Батагов.

* * *

Описаны частные случаи из новой частной музыкальной жизни.

Частной: не-светской, но и не церковной. Частной: не-публичной. Не-публичной, но и не-индивидуалистической.

Горизонт такой жизни – община вовлеченных. В глобальную коллективность она не пытается встроиться, ни, тем более, влиять на общественные процессы, социализировать общество по себе. Потому что те, кто добился успеха в навязывании обществу собственного стиля, в итоге сам оказывается в ситуации навязанной обобщественности (в ней пребывают сегодня, например, «стадионные» тенора или успешные постмодернисты). К музыке поставангарда вполне относимы слова поэта С. Гандлевского о преодоленной в 1970-е годы «похоти печататься». Впрочем, внутри самой музыки сказано нечто подобное: Арво Пяртом – о необходимости перекрыть «сточные воды творчества».

Вообще говоря, малые художественные группы – культурная константа. В Новое время (в музыке – начиная с флорентийской камераты, изобретшей оперу) эти группы приняли экстравертную модель поведения. Одобрения просвещенного мецената перестало хватать для произведений, долженствующих иметь судьбоносно-историческую значимость. Художники устремились вначале к широкой известности, затем к

идеологическому пасторству, потом еще и к политическому влиянию, а там уже и к максимально возможной монополизации материальных ресурсов развития искусства.

Необходимость «пробиваться» стала императивом и начинающих, и продолжающих свои карьеры музыкантов (кстати, слово «карьерера» в лексикон музыкальных критиков проникло запоздало-недавно).

Да ведь и в разнообразных литературных кружках XIX и XX веков первой мечтой и главной акцией был свой журнал, а группы живописцев заявляли о себе новой галереей. Недаром футуристы и имажинисты ночью срывали таблички с названиями улиц и лепили на их место свои имена. И если уж видеть этот симптом в его социальной полноте, не случайно члены того же агрессивно-публичного художественного кружка (за разящим исключением Велимира Хлебникова) в пору повального голода и непроглядного бездомья располагали и комфортными жилищными условиями, и изысканным столом (как о том залиvisto вспоминают А. Мариенгоф или В. Шершеневич). Тесное общение названных поэтов с начальственными чекистами тоже выразительно.

Экстравертная публичность в конце концов породила коллективно-духовных монстров, вроде творческих союзов в СССР, которые за участие в манипулировании массами получали от государства часть национального дохода. Но советская система не была исключением из мировых правил. Таким же монстром (хотя иначе устроенным), которому общество щедро платит за манипулирование им, является, например, Голливуд.

* * *

Новая частная музыкальная жизнь интровертна. Никто никуда не «пробивается». Да и куда мог пробиться проживавший в провинциальном канадском городке Николай Корндорф? В один из московских камерных залов, где он исполнялся и до отъезда за рубеж? Так тут его сочинения играли и без специальных усилий со стороны автора. Вот если бы он занимался каким-нибудь соц-артом... Но и на это, впрочем, расчетливый импресарио давно уже не клюет.

А супруги Елена Фирсова и Дмитрий Смирнов (их общее музыкальное имя: EsD-FE), проживающие в кампусе маленького университета в Киле, Северная Англия? Время интереса к «русским», а значит, заказов и исполнений, на Западе прошло... Смирнов остается со своим, в московской юности найденным, У. Блейком; Фирсова – со своим в студенческие годы открытым Мандельштамом, и оба – с общим учителем Эдисоном Денисовым и с общими соучениками-сверстниками.

С 1970-х годов музыка открывает коллективное пространство отшельничества – не одиночества, непонятости, неудачи (и, само собой, вознаграждающей посмертной славы), но обретенной вдали от социоцентризма самотождественности. Поставангард нашел «правильность», которая не обязана подтверждаться общественной борьбой

за историческое право считаться правильной. В общинно-частной творческой жизни меняют лад ценности прежних эпох (так, удивительным образом, со «Страстей по Матфею» Баха, наново переписанных композиторским коллективом в 2000 году, спала драпировка формально-музейной духовности).

* * *

Онтология свободы – не внушенного, не симулированного и потому ни к чему актуальному не примыкающего – *своего бытия*... А как же социология свободы? И просто социология? И вообще социум? Что, композиторы высокомерно отворачиваются от нормальной, обычной, глубоко человеческой коллективности? Хуже: от благ гарантированной гражданским обществом свободы, от обязательств сплоченного отстаивания прав личности?

Нет. Просто музыка попала в такую творческую ситуацию, из которой вдруг стало видно: массовые формы практического осуществления свободы (как и других высоких ценностей) инфицированы оборотничеством.

Впрочем, и без музыки кое-какие сомнения есть. Почему, если свобода в демократическом обществе социально неизвратима, так много говорят о политических технологиях? Почему политтехнологи становятся публичными экспертами? Только что под ковром хитро намастырили с общественным мнением и тут же объясняют этому же общественному мнению, почему оно клюнуло или в ближайшем времени клюнет на их удочку. Более того, публичные разъяснения того, что задумано под ковром, сами являются частью подковерного плана! Пиар пиарит сам себя, толсто намекая, что это именно он и только он, а не выборные парламентарии и президенты, ловко правит людьми и их свободой...

В нынешней высокой композиции нет «пиара». Нет и «партийной» борьбы направлений и школ. Нет даже обыкновеннейшего противостояния «традиционалистов» и «новаторов». Не потому ли не хочется музыкантам сбиваться в ряды и строиться в отряды, что коллективные воодушевления развеваются как флаги на ветру – под влиянием любого целенаправленного ветра, в любую заинтересованную сторону? Так, может быть, не нужно «пробиваться» в знаменосцы?

Приходится подозревать, что социально-солидарные действия, в том числе и в пользу всем и каждому понятных прав личности, способны оборачиваться как десоциализацией, так и исчезновением личности. Есть тут какой-то морок

Вот ведь вчера (пишется 10 апреля 2001 г.) легализовано-таки право на эвтаназию. Большая победа в демократической борьбе за права человека. И что в оперативном телеэфире нашел возразить против решения парламента Нидерландов российский министр здравоохранения? Что эвтаназия – «большой грех». Аргумент кажется весьма далеким от современных медицинских технологий. И, однако, он прежде всего профессионален. Ведь любой профессионализм покоится на нормах, образцах, значит, – на

послушании. А у всякого послушания, в свою очередь, есть абсолютный образец: послушание религиозное, свободное от привходящих притязаний общества или личности. Можно представить, что по прошествии некоторого времени безусловное обязательство медиков – бороться за жизнь человека несмотря ни на что – станет музейной условностью. В чем тогда будет состоять критерий профессионализма медицины? В стерильности шприцев для смертельных инъекций? Но вслед за императивом ни при каких условиях не прекращаемой борьбы за жизнь пациента само право на жизнь, – и не только пациентов, но и здоровых людей, – не будет уже казаться безусловным. На что же, в конце концов, опираться гражданскому обществу, существующему для защиты свободы личности?

Дисциплину, без которой нет самоидентифицированной личности, путают с коллективно санкционированной принудительностью. Но безусловность самопослушания неотрывна от добровольности. При компромиссах невольной свободы и условного послушания получается то, что излишне сочно (с анахронистическим, т.е. как раз *невольно свободным*, пафосом – с пафосом исторического самоутверждения) описал композитор Вольфганг Рим (род. в 1952 г.) под видом герметично-инженерного авангарда 50–60-х: «"Вычисленная" музыка может стать бесстыдным мучительством из-за своей одновременной упорядоченности и энтропии, вся истомленная желанием ужасной клинической правильности, из которой изъята случайность, и вместе с тем вся проникнутая отвращением к ней»⁹ .

* * *

По поводу музыки, монашествующей в миру, здоровый (как, впрочем, и нездоровый) скепсис естествен. Тем более что слушателей она не призывает в себя уверовать. Публику вообще ни к чему не призывают, никуда не тянут и не манят, впервые со времен культуры Просвещения. Нас оставляют (иронично! предательски! Или: с бескорыстной любовью, о которой мы перестали и мечтать, с безусловным доверием, на которое мы давно не рассчитываем?) наедине с нашим свободным самоопределением (между тем трудно решить, куда его деть). Что это? Признание воистину неотъемлемых прав (наконец-то)?.. разоблачение (справедливое)?.. утопия (очередная)?.. Благодарить? Негодовать? Отворачиваться?

Не купить ли уж лучше экстрадорогие билеты на аншлаговый супер-гала-концерт с участием мировых «звезд»? Это – выход.

Но не вход.

¹ . «...От движения светил возникает гармония, так как от этого происходят гармонические звуки... Когда же несутся солнце, луна и еще столь великое множество таких огромных светил со столь великою быстротою, невозможно, чтобы не возникал некоторый необыкновенный по силе звук. Предположив это и приняв, что скорости движения их, зависящие от расстояний, имеют свои отношения созвучий, говорят, что от кругового движения светил возникает гармонический звук. А так как казалось

странным, что мы не слышим этого звука, то в объяснение этого говорят, что причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не различается от противоположной ему тишины. Ибо различие звука и тишины относительно и зависит от отношений их друг к другу» (пифагорейский фрагмент в переводе А.Ф. Лосева).

2 . «Медицина. Каждая болезнь – музыкальная проблема; излечение – музыкальное разрешение... Природа – эолова арфа, она – музыкальный инструмент, звуки которого, в свою очередь, служат клавишами высших струн в нас самих» (из «Математических фрагментов» Новалиса, перевод Ал.В. Михайлова).

3 . Даже и до провокативной конкретности – онтология. Игорь Кефалиди (род. в 1941 г.) в сочинении «_noiseREaction_» для оркестровых и электронных звуков (2000) использует в качестве темы записанные на московском Садовом кольце в час пик сигналы автомобилей. Обработанная на компьютере документальная запись шумов градуируется в набор тембровысот, которыми композитор оперирует, как звуками гаммы.

4 . Свидетельство пианиста Михаила Аркадьева, работающего в ансамбле со знаменитым певцом Дмитрием Хворостовским: «...даже при очень большом успехе есть ощущение, что самое главное от абсолютного большинства публики, а часто и от критики, все же ускользает. Например, мы с Дмитрием Александровичем после труднейших концертов <...> ничего, кроме эйфории поверхностного удовольствия, в отзывах слушателей не слышим <...> для них музыка – это уже десерт, а не основная пища. Профессиональная критика – это особая статья <...> На Западе неангажированная музыкальная критика фактически исчезает. Ангажированность может быть какой угодно, но что редко встречается – так это непосредственное и глубокое переживание музыки. Это принимает просто всеобщий характер <...> Кроме того, незаинтересованность критика в профессиональных подробностях исполняемого частенько граничит просто с некомпетентностью <...> Я играл «Пляску смерти» Листа с БСО, дирижировал любимый в Вене Владимир Федосеев. Был очень сильный успех <...> Но ни один критик не заметил, что мы показали совершенно новый вариант сочинения, что расширены каденции у рояля, что многие места переинструментированы» (см.: Музыкальная академия. 1998. № 1. С. 6–7).

5 . Идиому «хай-филистерство» придумал в немецком «Новом музыкальном журнале» (его в свое время редактировал Р. Шуман, и вкусы филистеров в нем были постоянной темой) в 1983 году критик, укрывшийся за громким девизом ff (т.е. фортиссимо). Он восклицал: «Для меня бесконечно ценнее шумящая, потрескивающая, неровная фонограмма этюда Шопена в исполнении Феруччо Бузони, чем технически совершенные новые исполнения того же произведения виртуозами от A(schkenazi) до Z(uckermann'a) (упомянуты очень известные пианисты, общепризнанные "звезды". – Т.Ч)!» (см.: Neue Zeitschrift fur Musik. 1983. N 1. S. 18).

6 . Возможно, меняется идеология звукорежиссуры в целом. В

телефильмах последних двух-трех лет допускается однокорректная запись реплик героев и фоновых шумов. Может быть, от бедности и спешки, но делается это постоянно; статистическая тенденция ошутима.

7 . Напомним, как обстоит дело с соответствующим корнем в латинском словаре: в лучшем случае («publicum», «publicus», «publica») речь идет о государственном имуществе, общем достоянии, общепринятом поведении; в худшем же («publicatio», «publica») – об откупщиках и публичных женщинах.

8 . В начале 1980-х гг. композиторами «новой простоты» было пущено в ход характерное выражение «гуманистичная коммуникация». См.: *Reimer R. Komponist und Publikum // Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. Wien, Graz, 1981. S. 45.* В «гуманистичной коммуникации» видели «полнейший разрыв с авангардистской системой ценностей» (*Ibid.* S. 45).

9 . Цит. по кн.: *Frobenius W. Die «Neue Einfachheit» und die bürgerliche Schönbegriff // Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. Wien, Graz. 1981. S. 59.*

CD-ПРИЛОЖЕНИЕ

ФРАГМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

- Андрей ВОЛКОНСКИЙ. Сюита зеркал
Эдисон ДЕНИСОВ. Солнце инков
Альфред ШНИТКЕ. Первая симфония
София ГУБАЙДУЛИНА. In Croce
Александр БАКШИ. Зима в Москве. Гололед...
Николай СИДЕЛЬНИКОВ. Романсеро о любви и смерти (финал); из кантаты «Сокровенны разговоры»: «Шла эскадра»
Татьяна СЕРГЕЕВА. Танго «Жасмин»
Валентин СИЛЬВЕСТРОВ. Exegi monumentum
Галина УСТВОЛЬСКАЯ. Dona nobis pacem
Алемдар КАРАМАНОВ. Восемнадцатая симфония
Георгий СВИРИДОВ. Из «Песен Безвременья» на слова А. Блока: «Несказанный свет»
Роман ЛЕДЕНЁВ. Из цикла «Семь настроений»; из цикла «Шесть пьес для арфы, двух скрипок, альты и виолончели»
Юрий БУЦКО. Полифонический концерт
Владимир ТАРНОПОЛЬСКИЙ. Кассандра
Арво ПЯРТ. Tabula rasa
Владимир МАРТЫНОВ. Magnificat; из оратории «Плач Иеремии»: Аллилуйа (финал)
Сергей ЗАГНИЙ. Новогодняя музыка
Александр РАБИНОВИЧ. Праздничная музыка в честь Карла Орфа
Коллективный проект «Страсти по Матфею-2000», речитатив Евангелиста и антифон «Соловей мой, соловей»

SUMMARY

MUSIC STOCK. THE 1970S. ISSUES. PORTRAITS. CASES

The book entitled «Music Reserve. The 1970s. Problems. Portraits. Cases» deals with the most dramatic of shifts experienced by modern music. The 1970s completed the 19th century, which extended far beyond its calendar boundaries both in culture in general and in the music art, which is its «inner voice».

Starting with the romantics, it is history orientated towards the future, as well as individuality orientated towards freedom, that determined the ideological framework for the creative endeavour of music composers. History, future, individuality and freedom buried deep in the works of art, in their structure and language, their style and images merged together, forming a single whole. A continuous modernization of the technique of music composition became the expression of that process.

A method rejecting music composition technique began to take shape in the 1970s. Music began to withdraw from the framework of the author's originality, from the horizons outlining the future, from the path of continuous formation of a new language, and turned to real aspects of life, which are called in the book «the art of distribution», meaning the use of finished models, of languages and styles without any mark of individuality, that represented a new generally understood concept (or its presentiment).

The turn in the art of music, which took place in the 1970s, calls the attention to broad problems of aesthetics, to the theory and history of music, to the problem of cultural hermeneutics. What is the relationship between the laws of music and music composition technique? What is the basis of the understandable and the semantics of the non-understandable in the music language? What is the meaning of the evaluation criteria, which are habitual in modern music, for example the correlation of the original and the trivial, and how the attitude to them is changing? What is the relationship between music composition of the European genesis and other types of music (for instance, folk music, church singing, traditional ceremonial genres, entertainment music, jazz and rock), etc.?

The turn of the 1970s was reflected in various ways in the creative endeavour of the Russian composers, to each of whom a whole chapter is devoted in the book. These include Georgy Sviridov, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidullina, Valentin Silvestrov, Alemdar Karamanov, Galina Ustvolskaya, Nikolay Sidelnikov, Arvo Pyart, Vladimir Martynov etc.

Татьяна Чередниченко
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗАПАС. 70-Е. ПРОБЛЕМЫ. ПОРТРЕТЫ. СЛУЧАИ
Издательство НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
Редактор *С.Еремина*
Художник *Ц. Черногаев*
Корректор *Л.Белова, Э.Корчагина*
Компьютерная верстка *М. Терещенко*
Налоговая льгота – общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 - книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства: 129626, Москва, а/я 55

тел. (095) 976-47-88

факс (095) 977-08-28

e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru

Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

ЛР № 061083 от 6.05.1997

Формат 60x90 1/16 . Бумага офсетная № 1. Офсетная печать.

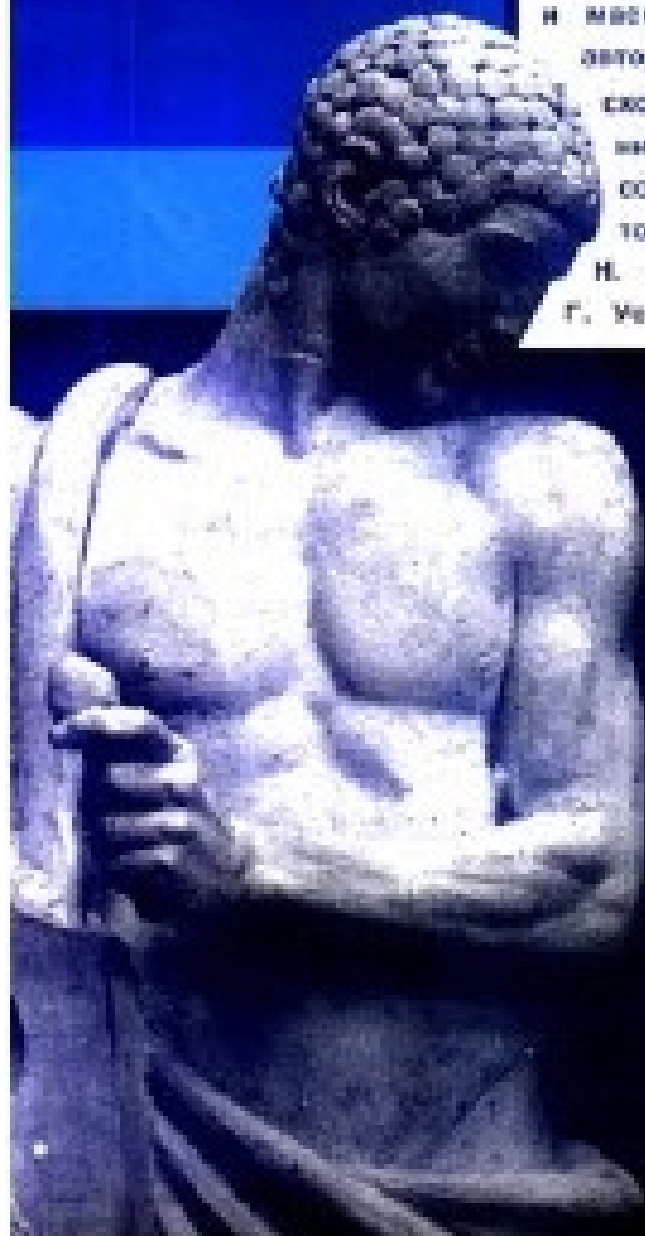
Усл. печ. л. 37. Тираж 2000. Зак № 960 Отпечатано с готовых

диапозитивов в ООО типографии «Полимаг» 127247,

Москва, Дмитровское шоссе, 107

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗАПАС.
70-е

Татьяна Чередниченко – известный культуролог, музыковед, публицист. Ее новая книга – заметки о музыке, облик которой определен поворотом 1970-х (публикации были начаты в журнале "Непрехословенный запас"). Музыка (как высшая, так и массовая жанры) представляется автору мировоззренчески фанто-ским; данные стилистического звуко-интерпретации позволяют лучше понять современность. В галерее композиторских портретов – А. Волконский, Н. Сидальников, В. Сильвестров, Г. Устольский, А. Кереманов и др.



ISBN 5-86193-157-9



9 793867 931574